SILVIAN IOSIFESCU

TEORIA LITERATURII

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI 1965

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNĂ

SILVIAN IOSIFESCU

TEORIA LITERATURII

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
București — 1965

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Cursul de față se adresează studenților din ultimul an al facultăților de limbă și literatură română și de limbi străine. Planul de învățămînt al acestor facultăți prevede studiul teoriei literare în două etape și cu rosturi didactice deosebite.

În primul an, *Introducerea în știința literaturii* urmărește să pregătească pe studenții de curînd intrați în facultate pentru studiul literaturii române și universale, familiarizîndu-i cu principalele noțiuni de teorie literară, cu metodele și problemele celorlalte componente ale științei literaturii (Istoria și Critica literară).

În ultimul an de studii, *Teoria literaturii* își propune să inițieze pe viitorii absolvenți ai facultății în principalele probleme de estetică literară, pornind de la cunoștințele asimilate la diferitele discipline literare și de la minimul indispensabil de cunoștințe din alte arte.

In acest scop, *Teoria literaturii* reia din alt unghi didactic cîteva capitole largi din materia anului I (obiectul și metodele teoriei literare, structura operei literare, evoluția operei literare), urmărind să educe la absolvenții facultății capacitatea de a folosi categoriile teoretice și de a le aplica în domeniul lor de specialitate, mai ales în învățămînt. Nu se repetă un număr de cunoștințe cu caracter în primul rînd de tehnologie literară (diviziunea genurilor în specii, figurile de stil, teoria versificației etc.). Aceste cunoștințe sînt indispensabile și ele trebuie reîmprospătate din manualul din anul I.

Deoarece planul de învățămînt nu prevede studiul esteticii generale pentru studenții facultăților de limbi străine, am introdus un capitol de tranziție: *Baza estetică a teoriei literare*. Respectivul capitol nu-și propune să concentreze în cîteva lecții disciplina vastă și importantă a esteticii generale — ar fi imposibil —, ci să înlesnească studiul problemelor de teorie literară, expunînd cîteva chestiuni fundamentale de estetică: originea și evoluția artei, specificul reflectării artistice, tipizarea, caracterul de clasă și de partid, caracterul popular al artei.

In tratarea problemelor de teorie literară a trebuit să ținem seama de raportul de la general la special, care există între estetică și disciplina noastră. Teoria literară reia problemele principale ale esteticii generale și examinează modul cum aceste probleme se particularizează în literatură (genurile, procesul de creație, curentele, metodele de creație). Pe lîngă

acestea, intervin problemele specifice esteticii literare: personajul literar, stilul limbii, discutat din punct de vedere estetic etc.

Cursul care urmează are un caracter provizoriu. Fiind alcătuit pe baza programei analitice, care repartizează materiei 30 de ore de studiu (un semestru) și pe baza prescripțiilor editoriale didactice, care stabilesc un raport între numărul de ore și dimensiunile cursului, a trebuit să fie restrînse și aceste dimensiuni, și problemele dezbătute. De aici provine concentrarea materiei în cîteva capitole cum sînt cele despre genuri sau despre curente. In ceea ce privește acest din urmă capitol, ar fi fost util, pentru coordonarea cunoștințelor teoretice cu cele de literatură română și universală, să se discute nu numai cîteva mari curente, cum se face în volumul de față, cu titlu de exemplu, ci principalele curente ale literaturii universale și, mai ales, cele contemporane. Lucrul nu a fost posibil în cele patru ore repartizate de programă, și deci în numărul de pagini corespunzător. De asemenea, lecția introductivă sau capitolul despre stiluri s-ar cere completate și cu alte probleme. O ediție viitoare concepută mai larg și nu cu scopuri exclusiv didactice, deci dezvoltînd problemele peste dimensiunile actualei programe de un semestru, se află în lucru. Am socotit, totuși, că necesitatea de a pune la dispoziția studenților un instrument de studiu justifică apariția textului de față.

Autorul

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

TEORIA LITERATURII, NATURA, OBIECTUL ŞI METODELE EI

Cursul care urmează se ocupă de problemele esteticii literare. Pe lîngă categoriile şi legile esteticii generale, specificul fiecărei arte impune legi şi probleme proprii. Astfel, cu privire la muzică există o estetică specială, teoria muzicii, cu privire la literatură — teoria literară. Nu e vorba deci numai de tehnologia fiecărei arte. Esteticienii care subestimează importanţa deosebirilor materiale dintre arte contestă existenţa unor estetici speciale şi recunosc numai estetica generală. Pentru ei, teoria literaturii se referă numai la un complex de procese tehnice, cea a muzicii numai la regulile de armonie, contrapunct, orchestraţie etc. Astfel procedează esteticianul italian Benedetto Croce, care constată că nu se poate vorbi de estetică specială, pentru că reduce estetica la „ştiinţa" intuiţiei şi expresiei individuale[1].

Estetica ştiinţifică îmbrăţişează ambele domenii. Ea deosebeşte estetica generală de cele speciale.

Estetica generală studiază legile asimilării artistice a lumii, sau, într-o definiţie mai dezvoltată — care are însă acelaşi punct de pornire — „este disciplina ştiinţifică ce studiază legile generale de dezvoltare a raporturilor estetice ale omului faţă de realitate şi, îndeosebi, legile generale ale dezvoltării artei ca formă specifică a conştiinţei soçiale". Această definiţie cere unele precizări. Vorbim de legile asimilării artistice a lumii sau de „raporturile estetice ale omului cu realitatea", şi nu numai de legile generale ale artei. Prima noţiune e mai largă decît cea de-a doua. Noi avem atitudine estetică şi faţă de unele obiecte care nu sînt artistice. Un obiect tehnic poate fi apreciat sub raportul utilităţii şi al perfecţiunii mecanismului său, dar şi sub raport estetic. Vorbim de valoarea estetică a unui peisaj, de ceea ce s-a denumit „frumosul natural". Sfera esteticului e deci mai largă decît însumarea tuturor artelor. Însă, firesţe, în centrul obiectului esteticii stau diversele arte. Astfel că referindu-ne doar la raportul dintre estetică şi teoria artelor, putem spune că estetica generală studiază legile

[1] B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 5-a edit. Bari, Laterza e figli, 1922.

comune tuturor artelor, deci legile cele mai generale ale acestor arte. Legile cu privire la structura imaginii artistice se regăsesc în orice artă, fie că e vorba de literatură, de muzică sau de arhitectură. Ele devin un mijloc de a descoperi caracterul artistic al unei anumite activități. Dacă ne punem întrebarea în ce măsură sînt artistice anumite spectacole, cum e, de pildă, pantomima, căutăm dacă se poate descoperi o imagine individualizată și cu semnificații generale.

Se vede, din însăși definiția dată, raportul foarte intim, existent între estetica generală și teoriile artelor. Este raportul de la general la special. Legile esteticii generale se aplică în toate artele. În literatură, alături de această categorie de legi, vom avea și pe acelea proprii domeniului respectiv, care se referă numai la literatură. Astfel sînt cele privitoare la personajul literar sau la genurile literare.

De aceea, în practică nu putem stabili o barieră între estetica literară și cea generală. Deși cursul de față nu are ca obiect estetica generală, o primă parte a lui se va ocupa de principiile fundamentale ale esteticii generale. Se va trece apoi la probleme de teorie literară, făcîndu-se, totuși, unele necesare referiri la domeniul estetic.

Structura cursului. Pornind de la acest raport inseparabil între cele două discipline, generală și specială, cursul va avea următoarea alcătuire:

a) natura, obiectul, metodele teoriei literare și terminologia ei;

b) recapitularea cîtorva probleme principale de estetică generală (arta și viața socială, originea și evoluția artei, specificul cunoașterii artistice);

c) probleme referitoare la structura operei literare (genuri și specii în literatură, personajul literar, compoziția);

d) probleme referitoare la geneza și la evoluția operei literare (procesul de creație artistică; curente și metode în artă; metoda realismului socialist).

Caracterul legilor estetice. Cu privire la estetica generală, ca și la teoria literară, am vorbit de legi. Într-adevăr, după cum vom vedea, cotitura revoluționară, pe care a adus-o marxismul în estetică, este legată de trecerea la stadiul științific, deci la descoperirea legității.

Chiar atunci cînd se intitulează știință, diverse sisteme rămîn la descrierea fenomenelor estetice și adesea sînt numai anexele unor sisteme filozofice speculative.

Marxism-leninismul concepe estetica ca o știință socială. Acordînd importanța cuvenită descrierii fenomenelor și clasificării lor, estetica nu se mărginește la această etapă preliminară, ci tinde la aceea superioară, a explicației. Ca și orice altă știință, ea caută să stabilească între fenomenele estetice raporturi universale, necesare, constante, obiective. Raporturile sînt universale, pentru că se aplică la toate fenomenele artistice. După cum am văzut, legile imaginii artistice sînt valabile în orice artă. Ele se aplică cu necesitate și obiectiv, nu depind de capriciul observatorului. Sînt constante, nu se aplică răzleț și arbitrar.

În estetica generală și specială, existența legilor nu permite asimilări simpliste. Legile artelor nu au ajuns, și e foarte greu să ajungă, la gradul de precizie cantitativă, pe care-l ating legile în științele naturii sau chiar

Scanned with OKEN Scanner

în alte ştiinţe sociale, cum este economia politică, de pildă. Ca o reacţie împotriva vagului şi a speculaţiilor divergente — se observă în estetică tendinţa de aplicare a matematicilor. Ea a apărut în numărul special, publicat acum cîţiva ani de *„Revue d'esthétique"* din Franţa[1]. Lectura acestui număr arată însă că avem de-a face cu exprimarea matematică a unor procedee tehnice — cum e „modularul" (o anumită proporţie optimă în arhitectură) —, ori de interpretarea matematică a unor străvechi şi foarte vagi ipoteze estetice, cum e „numărul de aur", proporţia socotită în antichitate creatoare de armonie. Însuşi Etienne Souriau, esteticianul francez care prefaţează numărul special al publicaţiei, trecînd în revistă diferitele moduri de prezenţă a matematicilor în estetică, se arată sceptic. În orice caz, din punctul de vedere care ne interesează, nu găsim progrese în exprimarea matematică a legilor estetice, ci doar în aceea a tehnicii artistice. Ştim că anumite arte, cum sînt muzica sau arhitectura, au o bază mai direct legată de date tehnice, solicită intervenţia unor ştiinţe — acustica, calculul rezistenţei materialelor. Dar, cînd stabilim numărul de vibraţii ce diferenţiază sunetele între ele sau calculăm betonul, nu avem de-a face cu raporturi estetice.

Înfăptuirile uluitoare ale ştiinţei, dezvoltarea în progresie geometrică din ultimele secole, de asemenea, rolul crescînd al matematicilor în ştiinţele naturii şi în unele ştiinţe sociale (cum e, de pildă, economia politică) ne pretind să evităm formulările prea categorice în ce priveşte viitorul. Nu ştim în ce măsură unele noi domenii ale ştiinţelor matematico-fizice, cum e cibernetica, nu vor putea ajuta şi esteticii. Ceea ce se poate afirma este că, în stadiul actual al ştiinţei, estetica nu atinge precizia cantitativă de grad matematic şi legile ei nu se exprimă prin ecuaţii.

Ştim foarte bine că între legile ştiinţelor naturii şi cele ale ştiinţelor sociale există diferenţe. Spre deosebire de primele, în ştiinţele sociale, clasele sînt interesate în descoperirea sau ascunderea unui adevăr. De aici, ciocnirea între poziţiile ştiinţifice şi cele care oferă explicaţii idealiste în economia politică sau în sociologie. Deşi evoluţia socială a confirmat strălucit legile cu privire la capital şi la plusvaloare, sau la raporturile dintre bază şi suprastructură, economia politică şi sociologia burgheză continuă să le opună cele mai felurite şi inconsistente construcţii (astfel, concepţiile subiectiviste asupra valorii).

Legile estetice au şi ele caracter de clasă. Evoluţia ideilor estetice comportă forme foarte variate de opoziţie între materialism şi idealism.

In afară de această deosebire, mai există altele. Previziunea şi experimentul nu se pot aplica în ştiinţele sociale în acelaşi mod ca în ştiinţele naturii. Chiar în ştiinţele naturii există fenomene, care, prin dimensiunile enorme la care se produc sau prin durata lor, fac imposibil experimentul. Geologul nu poate face experimente, pentru că scara geologică depăşeşte omul. Pînă în anii noştri, nici astronomia nu admitea experimentul. Sputnicii, racheta cosmică, zborurile cosmonauţilor şi toate perspectivele pe care le deschid desemnează începutul unui stadiu experimental în străvechea ştiinţă a

[1] *Art et mathématique*, în „Revue d'esthétique", iulie-dec., 1961.

astronomiei. Nu putem mișca stelele după plac, dar putem spune, cu deplină mîndrie, că dominarea legii gravitației, pe care au adus-o ultimii ani, constituie un început.

In științele sociale, previziunea se exercită în mare. Știm precis că orînduirea capitalistă este condamnată la pieire și că socialismul va triumfa pe scară mondială. Dar datorită complexității factorilor secundari, care intră în joc, nu putem să precizăm data acestui eveniment într-o țară sau alta.

In estetică, precizia cantitativă este evident alta și nu atinge stadiul matematic, pe care-l întîlnim în științele naturii sau în economia politică. Nu putem pune fenomenele artistice în ecuație. Nu putem prevedea decît în linii mari sensul în care se dezvoltă o literatură sau o creație individuală.

Dar, avînd acest grad de precizie, legile estetice rămîn legi, pentru că, după cum am spus, stabilesc raporturile generale, necesare, constante și obiective între fenomene. Estetica marxistă e știință, și nu aglomerare de sisteme divergente, cum se întîmplă cu estetica idealistă.

Este estetica o știință *normativă* sau *istorică?* Vechile sisteme idealiste, ca și cele contemporane sînt deduse adesea dintr-un sistem filozofic și transformă estetica într-un sistem de norme, de prescripții. Estetica științifică nu e lipsită de baza filozofică indispensabilă, dar pornește de la fapte — și anume de la faptele artistice — și generalizează pe baza acestor fapte. Este deci o știință în primul rînd istorică. Aceasta nu înseamnă însă relativizarea esteticii, nu înseamnă să ajungem la constatarea că există doar o succesiune de opinii estetice și că nu putem stabili reguli generale, valabile pentru toate fenomenele de artă. Este foarte important să arătăm istoricitatea ideilor și a aprecierilor despre artă. Marx și esteticieni marxiști ca Plehanov au subliniat-o. Dar la relativism ajung doar esteticienii care nu țin seama de raporturile dintre artă și realitate, de faptul că arta răsfrînge viața. E concluzia sceptică la care a ajuns Eugen Lovinescu în ultimul volum al *Istoriei literaturii române contemporane,* volum intitulat semnificativ: *Mutația valorilor estetice.* „Esteticul — scrie Lovinescu — nu e, anume, o noțiune universală uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale; pe cînd proprietățile triunghiului, de pildă, sînt egale pentru toți, cele ale frumosului exprimă numai formula estetică a individului ce-l percepe. Ca o primă consecință a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica științifică a frumosului, privit în universalitatea lui, e cu neputință, în timp ce o istorie a esteticii, adică a variațiilor sentimentului estetic este nu numai cu putință, dar și singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală, de altfel, diferitele forme în care s-a realizat".[1] Deci nu estetică, ci estetici, adică istoria gustului estetic, ne propune Lovinescu.

Cît privește comparația cu „proprietățile triunghiului", adică cu matematica, am văzut că stadiul științific nu înseamnă pentru orice știință stadiul matematic. Dar poziția sceptică a lui Lovinescu, negarea posibilității

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* VI, Ed. Ancora (*Mutația valorilor estetice,* p. 8).

unei ştiinţe estetice se bazează pe reducerea esteticului la sentimentul estetic şi pe ignorarea semnificaţiei ce se desprinde din opera de artă, deci a capacităţii artei de a reflecta realitatea, a raportului dintre artă şi realitate.

Existenţa acestor raporturi dă o bază obiectivă aprecierilor noastre estetice. Acceptăm operele care răsfrîng veridic realitatea, le ierarhizăm după forţa, adîncimea, expresivitatea cu care reflectă această realitate şi respingem pe cele care o deformează. Ştiinţă istorică, estetica are şi un anumit caracter normativ. Promovează veridicitatea în artă şi respinge deformarea realului. Dar normele ei nu sînt apriorice. Nu sînt afirmate înainte de a se studia faptele, ci se nasc în raport cu experienţa, se nasc pe baza stabilirii raportului dintre artă şi realitate.

Vorbim de un stadiu ştiinţific, pentru că numai o dată cu apariţia marxism-leninismului opera de artă îşi află factorii care îi explică originea şi evoluţia. Numai atunci estetica trece de la descriere şi de la sisteme metafizice, divergente la stadiul explicativ, în care originea, specificul şi dezvoltarea artei se explică în raport cu societatea.

Trebuie subliniate, dar, cîteva laturi care justifică pe deplin caracterizarea de „cotitură revoluţionară", de trecere la stadiul ştiinţific.

Una este trecerea de la descriere la explicaţie. Raporturile dintre artă şi realitate au fost de foarte multă vreme afirmate în estetică. Ideea aceasta este la baza oricăror concepţii materialiste, se regăseşte în „imitaţia" aristotelică. Formele ulterioare ale materialismului premarxist din Renaştere, din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, s-au axat pe raportul dintre artă şi societate.

Dar marxismul nu se mărgineşte să afirme vag dependenţa operei artistice de societate, în genere, de un „mediu social", formulat mai mult sau mai puţin neprecis. Descoperind legile dezvoltării societăţii, primatul modului de producţie a bunurilor materiale şi felul cum raporturile dintre relaţiile şi forţele de producţie duc la schimbarea orînduirii sociale şi a suprastructurilor respective, materialismul istoric a aflat explicaţia ştiinţifică a apariţiei şi a dezvoltării artei. Această explicaţie a fost formulată cu genială concizie în prefaţa lui Marx la *Contribuţii la critica economiei politice:* „In producţia socială a vieţii lor, oamenii intră în relaţii determinate, necesare, independente de voinţa lor, relaţii de producţie care corespund unei trepte de dezvoltare determinate a forţelor materiale de producţie. Totalitatea acestor relaţii de producţie formează structura economică a societăţii, baza reală pe care se înalţă o suprastructură juridică şi politică şi căreia îi corespund forme determinate ale conştiinţei sociale. Modul de producţie al vieţii materiale condiţionează în genere procesul vieţii sociale, politice şi spirituale. Nu conştiinţa oamenilor le determină existenţa, ci, dimpotrivă, existenţa lor socială le determină conştiinţa. Pe o anumită treaptă a dezvoltării lor, forţele materiale de producţie ale societăţii intră în contradicţie cu relaţiile de producţie existente, sau, ceea ce nu este decît expresia lor juridică, cu relaţiile de proprietate în cadrul cărora ele s-au dezvoltat pînă atunci. Din forme ale dezvoltării forţelor de producţie, aceste relaţii

se prefac în cătușe ale lor. Atunci începe o epocă de revoluție socială. O dată cu schimbarea bazei economice este revoluționată mai încet sau mai repede toată uriașa suprastructură."[1]

Pornind de la raporturile dintre suprastructură și bază și aplicîndu-le la domeniul artei, o serie de texte ale lui Marx și Engels au subliniat noțiunea fundamentală de *tendință*.

Teoria leninistă a reflectării, sublinierea existenței celor două culturi naționale în interiorul unei națiuni au aprofundat și au dezvoltat aceste principii explicative. Enunțarea principiului spiritului de partid reprezintă descoperirea formei calitative noi, pe care o ia tendința în stadiul leninist al mișcării revoluționare.

In afară de descoperirea explicației științifice cu privire la raporturile dintre artă și societate, marxism-leninismul s-a arătat singurul în stare să rezolve cîteva vechi contradicții ale esteticii, care în fazele premarxiste păreau insolubile.

Una dintre aceste contradicții este aceea referitoare la însăși funcția de cunoaștere a artei. Vechiul materialism pornea de la funcția de cunoaștere și de la primatul realității față de artă, dar nu era în măsură să explice trăsăturile proprii ale cunoașterii artistice. Insistînd unilateral asupra specificului artistic, estetismul rupea arta de realitate și afirma autonomia esteticului.

In rezolvarea acestei aparente contradicții, marxismul pornește de la funcția de cunoaștere a artei, de la dependența artei față de societate, adîncește, completează și dezvoltă diferența fundamentală între cunoașterea artistică și cea teoretică. Vom discuta această diferență la capitolul respectiv *(Baza estetică a teoriei literare)*. Pentru moment, să amintim că arta și știința au comună funcția de cunoaștere, dar se deosebesc și prin obiect, — obiectul artei fiind inseparabil de uman — și prin mijloace. Fiind forme ale conștiinței sociale, amîndouă reflectă existența socială, societatea, dar, fiind forme distincte, comportă diferențe de obiect, mijloace și metodă. Vom reveni asupra acestei probleme discutînd specificul cunoașterii artistice.

O altă contradicție aparentă, pe care o rezolvă marxismul, este aceea — de care am vorbit — între caracterul istoric și normativ al esteticii.

Raporturile cu celelalte științe. Am văzut cît de strîns este raportul între estetica generală și teoria artelor. Un raport foarte intim îl are teoria literaturii cu istoria și critica literară. De aceea, ele sînt de obicei grupate împreună, în disciplina mai largă a științei literare. Istoria literaturii studiază fenomenul literar în evoluție, explicînd această evoluție în funcție de societate. Critica literară analizează și explică opere literare individuale. Ea are caracter de știință aplicată; nu descoperă singură categorii și legi, ci le aplică pe cele descoperite de teoria literară asupra unui anumit obiect, asupra unei anumite opere.

Se poate vedea, de aici, raportul de reciprocitate dintre teoria literară, pe de o parte, critica și istoria literară, pe de alta. Generalizarea pe care o

[1] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., 1954, p. 9, 10.

face teoria literară se bazează pe materialul oferit de critica și istoria literară. Iar ultimele două discipline operează cu categoriile și legile descoperite de teoria literară.

Și alte teorii ale artelor se află în aceleași raporturi cu critica și istoria artei respective; astfel, teoria muzicală cu critica și istoria muzicală.

De altfel, în toate aceste domenii practica a despărțit arareori activitatea critică de aceea teoretică sau istorică. Mari critici literari din ultimul secol — Sainte-Beuve, Bielinski, Taine sau, la noi, Gherea și Ibrăileanu — au alternat articolul de critică „la zi", dedicat apariților apropiate, cu studiul istoriei și au introdus în ambele genuri de cercetare digresiuni generalizatoare. La Ibrăileanu întîlnim generalizări prețioase și în articolele despre Caragiale sau Sadoveanu, și în *Spiritul critic în cultura românească* sau în *Creație și analiză*.

Teoria literară se află în raporturi strînse și cu alte diverse discipline. Materialismul istoric oferă teoriei literare, ca oricărei științe sociale, legi și fapte explicative. Dată fiind dependența artei de societate n-am putea înțelege nimic din istoria literaturii, dacă n-am cunoaște legile care determină evoluția societății, relația dintre bază și suprastructură etc.

Literatura fiind arta cuvîntului, teoria literară și lingvistica au obiecte înrudite. Unghiul de cercetare estetic diferă evident de cel lingvistic, dar înrudirea de obiect se percepe în multe probleme, mai ales în acelea ale unei științe mai tinere: stilistica literară.

Cunoașterea istoriei generale, a istoriei culturii, în special, este și ea indispensabilă teoreticianului literar. Pentru studierea tipurilor de artiști și a procesului de creație, psihologia oferă date esențiale. De asemenea, logica pentru studiul judecăților de valoare.

Raporturile firești ale literaturii și teoriei literare cu alte discipline științifice nu pot deveni o încercare de a le reduce la aceste discipline, de a le subordona legile și metodele. Asemenea încercări s-au făcut în mai multe rînduri. In secolul al XIX-lea s-a accentuat tendința de a da esteticii rigoare științifică. Dar încercările făcute nu au pornit de la caracterul secund al conștiinței sociale și de la dependența acesteia de existența socială, nu au avut deci bază filozofică materialistă, și au luat calea eronată a asimilării esteticii cu alte științe deosebite ca obiect și legi.

Nu se pot identifica științele între ele, ignorîndu-se specificitatea obiectelor și metodelor. Legile stabilite pentru un anumit domeniu al realității, și care se verifică pe deplin în acest domeniu, devin analogii arbitrare cînd sînt transplantate în alt sector de fapte. Darwinismul înseamnă un progres genial în biologie. Dar cînd, pentru a combate marxismul, s-a încercat aplicarea grosolană a darwinismului în științele sociale, sub numele de „darwinism social", cînd s-a vorbit de „lupta pentru existența socială" și de „triumful celui mai tare în societate" s-a ajuns la analogii primitive. Încercarea de a justifica orînduirea capitalistă prin „selecția naturală în societate" n-a avut sorți mai mari de reușită decît în încercările de a o justifica religios sau moral.

Tot astfel, aplicarea în estetică a legilor și ideilor altor științe n-a putut da rezultate viabile.

Scanned with OKEN Scanner

face teoria literară se bazează pe materialul oferit de critica şi istoria literară. Iar ultimele două discipline operează cu categoriile şi legile descoperite de teoria literară.

Şi alte teorii ale artelor se află în aceleaşi raporturi cu critica şi istoria artei respective; astfel, teoria muzicală cu critica şi istoria muzicală.

De altfel, în toate aceste domenii practica a despărţit arareori activitatea critică de aceea teoretică sau istorică. Mari critici literari din ultimul secol — Sainte-Beuve, Bielinski, Taine sau, la noi, Gherea şi Ibrăileanu — au alternat articolul de critică „la zi", dedicat apariţiilor apropiate, cu studiul istoriei şi au introdus în ambele genuri de cercetare digresiuni generalizatoare. La Ibrăileanu întîlnim generalizări preţioase şi în articolele despre Caragiale sau Sadoveanu, şi în *Spiritul critic în cultura românească* sau în *Creaţie şi analiză*.

Teoria literară se află în raporturi strînse şi cu alte diverse discipline. Materialismul istoric oferă teoriei literare, ca oricărei ştiinţe sociale, legi şi fapte explicative. Dată fiind dependenţa artei de societate n-am putea înţelege nimic din istoria literaturii, dacă n-am cunoaşte legile care determină evoluţia societăţii, relaţia dintre bază şi suprastructură etc.

Literatura fiind arta cuvîntului, teoria literară şi lingvistica au obiecte înrudite. Unghiul de cercetare estetic diferă evident de cel lingvistic, dar înrudirea de obiect se percepe în multe probleme, mai ales în acelea ale unei ştiinţe mai tinere: stilistica literară.

Cunoaşterea istoriei generale, a istoriei culturii, în special, este şi ea indispensabilă teoreticianului literar. Pentru studierea tipurilor de artişti şi a procesului de creaţie, psihologia oferă date esenţiale. De asemenea, logica pentru studiul judecăţilor de valoare.

Raporturile firesti ale literaturii şi teoriei literare cu alte discipline ştiinţifice nu pot deveni o încercare de a le reduce la aceste discipline, de a le subordona legile şi metodele. Asemenea încercări s-au făcut în mai multe rînduri. In secolul al XIX-lea s-a accentuat tendinţa de a da esteticii rigoare ştiinţifică. Dar încercările făcute nu au pornit de la caracterul secund al conştiinţei sociale şi de la dependenţa acesteia de existenţa socială, nu au avut deci bază filozofică materialistă, şi au luat calea eronată a asimilării esteticii cu alte ştiinţe deosebite ca obiect şi legi.

Nu se pot identifica ştiinţele între ele, ignorîndu-se specificitatea obiectelor şi metodelor. Legile stabilite pentru un anumit domeniu al realităţii, şi care se verifică pe deplin în acest domeniu, devin analogii arbitrare cînd sînt transplantate în alt sector de fapte. Darwinismul înseamnă un progres genial în biologie. Dar cînd, pentru a combate marxismul, s-a încercat aplicarea grosolană a darwinismului în ştiinţele sociale, sub numele de „darwinism social", cînd s-a vorbit de „lupta pentru existenţa socială" şi de „triumful celui mai tare în societate" s-a ajuns la analogii primitive. Incercarea de a justifica orînduirea capitalistă prin „selecţia naturală în societate" n-a avut sorţi mai mari de reuşită decît în încercările de a o justifica religios sau moral.

Tot astfel, aplicarea în estetică a legilor şi ideilor altor ştiinţe n-a putut da rezultate viabile.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre aceste încercări, să amintim de două principale.

Vorbind de originea artei, vom pomeni de explicația propusă de filozoful evoluționist Herbert Spencer. Trebuie spus, pentru moment, că socotind arta drept joc, în sensul fiziologic, de descărcare a unui plus de energie, Spencer a ignorat caracterul de cunoaștere al artei, a redus arta la simplul stadiu de plăcere elementară. Aceeași eroare o va comite și biologul care a corectat concepția lui Spencer — Karl Groos.

Mai insistent reluată — sub diferite aspecte se manifestă și în zilele noastre — a fost „estetica experimentală".

Această încercare de a se introduce în estetică metodele și problemele psihologiei aparține unui cunoscut psiholog din secolul al XIX-lea, Gustav Theodor Fechner.

Fechner este cunoscut în psihologie pentru că a studiat raportul dintre senzație și excitație, descoperind legi importante. Astfel sînt legile „pragului absolut" și „pragului diferențial" care stabilesc raporturile dintre senzații și excitantul extern, cantitatea minimală de excitant, necesară pentru a se produce senzația și cantitatea minimală pentru o diferențiere calitativă între senzații. A propus și o formulare precisă, de tip matematic, a acestui raport senzație-excitant.

In estetică, Fechner a încercat să stabilească legi corespunzătoare, să studieze impresiile estetice și variația lor. Deosebind „hedonistica" — treaptă preliminară — de „estetica" propriu-zisă, el a căutat să stabilească prin metoda anchetelor raportul dintre plăcerea estetică și senzație. Hedonistica comportă, după Fechner, probleme și metode psihologice, căci se preocupă de raportul reacție estetică — excitant. „Estetica" propriu-zisă stabilește anumite principii formale (unitatea în multiplicitate, coerența armonioasă). In cadrul hedonisticii, Fechner a urmărit să descopere care anume forme, culori sau sunete produc impresii plăcute sau nu. Cifrele obținute prin aceste anchete sînt destul de echivoce. Dar chiar dacă Fechner ar fi obținut o unanimitate de impresii, chiar dacă — să presupunem — ar fi aflat că pătratul place în unanimitate mai mult decît rombul, aceste constatări n-ar fi avut nici o valoare estetică. Știm că valoarea unei opere de artă nu se reduce la o senzație elementară, că opera de artă nu rămîne la stadiul senzorial și că, pe baza unui complex senzorio-afectiv, ajunge să cuprindă o semnificație generală, ajunge la treapta de cunoaștere. Preferințele pentru anumite acorduri sau anumite combinații de culori nu pot explica valoarea estetică a unui studiu de Bach, a unei pînze de Luchian sau a unei drame shakespeariene. De altfel, aceste preferințe sînt foarte variabile individual și istoric, sînt educabile, diferă după individualități, se schimbă după diferitele concepții estetice, curente artistice. Anumite disonanțe, care păreau urîte acum 200 de ani, fac parte din limbajul actual al muzicii. In literatură, versul liber, care ar fi izbit neplăcut urechea clasică obișnuită cu alexandrinul, are astăzi o răspîndire destul de mare.

Reducînd opera de artă la un complex de senzații elementare, ignorînd raporturile cu realitatea și specificul obiectului și metodelor estetice, psihologizarea estetică a fost la fel de sterilă ca și „biologizarea" ei.

Scanned with OKEN Scanner

Metodele şi izvoarele teoriei literare. Raporturile dintre teoria literară şi alte discipline au drept consecinţă înrudiri de metodă.

Metoda generală a teoriei literare, ca şi a oricărei ştiinţe, este cea dialectică. Dar fiecare ştiinţă foloseşte metode speciale, proprii, cerute de specificul obiectului.

Dat fiind că se ocupă de arta cuvîntului, teoria literară va acorda un rol important metodelor filologice, aplicate însă, deosebit în raport cu celelalte componente ale ştiinţei literare sau cu alte discipline. Astfel, compararea variantelor unei opere permite istoriei literare să urmărească dezvoltarea unui autor, iar disciplinei mai speciale, „textologiei", să stabilească în vederea editării textul optim, respectîndu-se intenţia autorului. În teoria literară variantele interesează pentru studiul etapelor creaţiei în literatură. Discutînd stilurile literare, vom putea observa că analiza stilului are finalităţi diferite pentru lingvistică şi pentru teoria şi critica literară.

În teoria literară se folosesc frecvent metoda *istorică* şi cea *genetică*. Am pomenit de istoricitatea faptelor artistice şi a ideilor despre artă. Discutînd diferitele categorii şi fenomene artistice, vom urmări mereu felul cum acestea au evoluat istoric. Vom porni de la diferitele înţelesuri ale termenului de *stil*, vom căuta să urmărim cum au evoluat istoric şi vom putea stabili principalele accepţii ale termenului. Se pot astfel preciza trăsăturile comune oricărei categorii şi oricărui tip de stil. Acelaşi lucru, cu privire la curentele literare.

Caracterul istoric, clar înţeles, nu poate duce, după cum am văzut, la relativism şi scepticism, dar împiedică absolutizarea dogmatică. Discutînd despre unitatea şi consecvenţa personajului literar, va trebui să ţinem seama de faptul că această unitate a avut alt înţeles la Aristotel, altul în clasicism şi altul în romantism. Dar vom putea observa că aceste înţelesuri nu rămîn separate, că ele sînt trepte în progresul cunoaşterii estetice a personajului literar. Studierea istorică a diferitelor categorii şi fapte estetice ne poate ajuta să le clasificăm şi să le adîncim.

În anumite probleme se impune metoda genetică, care urmăreşte naşterea unui fenomen. Ea e necesară în întregul capitol cu privire la procesul de creaţie.

Teoria literaturii generalizează pe baza tuturor faptelor de literatură, porneşte deci de la tot ce oferă critica şi istoria literaturii naţionale şi universale. Principalele ei izvoare sînt înseşi operele literare.

O altă categorie de izvoare — foarte importantă pentru studiul anumitor capitole cum ar fi procesul de creaţie artistică, stilul sau curentele — o constituie documentele referitoare la scriitori şi la curente. Documentele pot fi obiective. Astfel, variantele tipărite sau manuscrisele unei opere servesc teoreticianului ca şi istoricului pentru a trasa procesul de creaţie sau evoluţia stilistică a autorului. Articolele programatice din publicaţii şi publicistica critică, în general, desemnează poziţia estetică a unui curent literar. Izvoarele subiective sînt mărturisirile de felurite tipuri ale scriitorilor, memoriile, jurnalele intime şi corespondenţa acestora.

Dat fiind că între estetica generală şi cea literară nu se poate stabili o frontieră fixă, problemele generale ilustrîndu-se cu diferite exemple din fie-

Scanned with OKEN Scanner

care artă și cele specifice pretinzînd referiri frecvente la estetică, materialul de fapte, pe bazele căruia generalizează teoria literară, depășește literatura, îmbrățișează celelalte arte. Va trebui să ne referim adesea la plastică sau la muzică, pentru a le confrunta cu literatura și a stabili ceea ce e comun și ceea ce e specific.

Raportul acesta strîns, între estetica generală și teoria literară, cere ca în structura cursului nostru să intre capitolul *Baza estetică a teoriei literare* — care recapitulează cîteva principale cunoștințe estetice.

Terminologia teoriei literare. Fiecare știință își delimitează, alături de un obiect și de metode proprii, și o terminologie proprie. Ea stabilește categorii cu un conținut bine precizat, care permit să se evite confuziile de termeni. În economia politică, atunci cînd se folosește cuvîntul *capital* sau *plusvaloare*, orice economist marxist înțelege cu precizie despre ce este vorba. Pentru orice fizician din zilele noastre cuvintele *masă, energie, forță* au același înțeles.

Am precizat: „din zilele noastre". Într-adevăr, în toate științele terminologia evoluează o dată cu nivelul respectiv de cunoștințe. Cuvîntul *valoare* are alt înțeles pentru un economist de după apariția marxismului, și altul pentru unul din perioada mercantilistă. Cuvîntul *energie* a avut alt înțeles în fizica de dinainte de Einstein, și altul în fizica de astăzi.

Termenii nu rămîn fixați, ci evoluează o dată cu știința. Dar într-un anumit moment istoric, în toate disciplinele consolidate se stabilește consensul asupra terminologiei. O dată cu descoperirile noi, se creează termenii noi. In zilele noastre, o dată cu posibilitatea călătoriilor interplanetare, a început să se vorbească de cosmodroame sau rachetodroame.

Estetica și teoria literaturii au ajuns la stadiul științific o dată cu marxism-leninismul. Principiile fundamentale sînt puse, și de aceea vom întîlni o serie de termeni esențiali, care au un conținut clar pentru orice estetician materialist de astăzi (*de imagine, tendință, spirit de partid* etc.).

Dar fiind o știință aflată încă în elaborare, în care probleme importante se află încă în discuție, ea cunoaște și dificultăți speciale de terminologie. In discuțiile de teorie și critică literară, ne lovim adesea de imprecizia terminologică. Ei i se datoresc multe dintre confuziile care se pot observa. Unele dintre imprecizii au drept cauză existența unor anumite omonimii. Chiar un termen fundamental, cum este cel de *artă*, are în practică mai multe înțelesuri deosebite. Desemnează în primul rînd o formă a conștiinței sociale, alături de știință, filozofie, morală etc. Acesta este sensul cel mai larg. Dar vorbim și de arte speciale, care sînt formele concrete diverse, ce le îmbracă „arta" în genere. Vorbim de arta muzicii, a literaturii, de artele plastice etc.

Dicționarul limbii române moderne consemnează încă un sens curent, pe acela de „totalitate a operelor care aparțin respectivei forme a conștiinței sociale". Dar termenul mai are și un sens de valoare: un obiect sau o operă sînt lucrate „cu artă". In sfîrșit, într-un sens restrîns, e echivalentul artelor plastice. Cursurile și tratatele de „istoria artei" se referă numai la artele plastice.

Scanned with OKEN Scanner

In asemenea cazuri, pluralitatea de sensuri este firească și nu există riscuri de confuzie. Nimeni nu va confunda primul sens cu al doilea sau al treilea.

In alte cazuri, sensurile diverse se datoresc unei folosiri improprii, dar generalizate a unui termen. Cuvîntul *imagine* are un sens estetic precis, se referă la unitatea estetică a generalului și particularului într-un anumit obiect artistic (roman, tablou, simfonie). Dar în critică se folosește adesеori cuvîntul *imagine* în înțelesul de exprimare figurată, în loc de trop sau de figură de stil. Folosirea e prea generală pentru ca să fie combătută, trebuie însă ca din context să reiasă clar sensul respectiv.

Mai frecvente și mai dăunătoare sînt confuziile care se datoresc stadiului încă neclarificat al unei probleme. Aceste confuzii iau uneori forma erorii logice, cunoscută sub numele de „sofismul celor patru termeni". Dacă spunem: „Cornul este un instrument muzical, cornul se poate mînca, deci un instrument muzical se poate mînca", săvîrșim o astfel de eroare. In practică, nimeni nu confundă cornul din orchestră cu cel comestibil. Dar s-au dus discuții aprinse cu privire la naturalism. Unii dintre preopinenți defineau naturalismul sau romantismul exclusiv drept *curente literare*, alții drept *metode*. O dezbatere care a avut loc acum cîțiva ani în presă și s-a prelungit adesea confuz a discutat *spiritul modern*, căzînd în mai multe rînduri în sofismul celor patru termeni.

Este deci necesară o mare atenție la terminologia esteticii și terminologia literară. E necesară folosirea cît mai precisă a termenilor respectivi și evitarea improvizațiilor și fluctuațiilor terminologice.

Scanned with OKEN Scanner

BAZA ESTETICĂ A TEORIEI LITERARE

A. ORIGINEA ȘI EVOLUȚIA ARTEI

Cursul nostru de *Teoria literaturii* a fost precedat în planul de învățămînt de studiul *Introducerii în știința literaturii* (anul I) și cel al *Esteticii generale* (anul IV). De aceea, nu vom repeta cunoștințele dobîndite la aceste discipline decît în măsura în care ele introduc problemele de estetică literară. Astfel, nu vom relua caracterizarea, definirea speciilor literare, a tropilor sau noțiunilor de teoria versificației, nici problemele referitoare la formă și conținut în artă ori la categoriile estetice (*frumos, tragic, comic etc.*). Vom începe însă prin recapitularea cîtorva principale probleme estetice generale.

Originea artei este una dintre cele mai dificile probleme ale esteticii și ale istoriei artei — pentru motive ușor de înțeles. Faptele directe de artă, pe care le cunoaștem, sînt foarte reduse. In muzică și în literatură începuturile sînt anterioare scrierii propriu-zise și scrierii muzicale. Despre cele mai vechi dansuri nu putem ști decît foarte puțin — ceea ce a fost fixat în imagini plastice.

Singura sursă directă mai importantă rămîne aceea constituită de plastică și de artele decorative, aplicate. Ni s-au păstrat, astfel, podoabe care n-au fost făcute din materiale perisabile — piele, țesături — ci din piatră sau metal. Cît privește plastica, urmele începuturilor au fost multă vreme sărace, constînd în obiecte sculptate — statuete sau unelte din perioada pietrei șlefuite (neolitic) — și rudimente de arhitectură, monumente funerare, așa numiții megaliți, care se diferențiază după formă și structură, în menhire (imense blocuri de piatră așezate vertical) și dolmene (două blocuri verticale, peste care e așezat unul transversal).

In ultimul secol, o dată cu progresele științei care cercetează peșterile (speologia), a progresat enorm un nou domeniu de cunoaștere a începuturilor artei: pictura și desenele de pe pereții peșterilor (parietală). După explorarea peșterii Altamira din Spania, s-au găsit succesiv, în diferitele părți ale globului, vaste grote împodobite cu desene mono- sau policrome. Dintre ele trebuie amintită peștera de la Lascaux (Franța), pentru frumusețea expresivă a desenelor ei policrome.

Bogăția relativă a materialului a permis o clasificare progresivă a desenelor, după intervenția culorii — de la monocrome la policrome — și după compoziția mai complexă; geologic, asemenea desene și picturi parietale urcă pînă în paleoliticul superior.

Studiul izvoarelor directe de informație arată că, deși în stadii posterioare intervin și alte forme ale conștiinței sociale — de pildă, în construcția megaliților, a monumentelor funerare —, arta apare direct și, în stadiul de început, nemijlocit legată de producția bunurilor materiale, care o determină. Prin intervenția unei mentalități magice, după care, influențînd o latură, influențăm întregul obiect și putem deci acționa asupra unui animal dacă îi reproducem imaginea, desenele au fost menite să ușureze vînătoarea sau apărarea. Scopul utilitar — pe care, pe altă cale, l-a subliniat Plehanov — se impune ca dominant. Practica și mentalitatea magică îi sînt și ele subordonate, ca și cea artistică. De altfel, în aceste stadii, *magie, artă, începuturi de explicație teoretică* nu sînt încă diferențiate, ci amestecate într-un tot dominat de greutatea de a subzista într-o lume bîntuită de forțe necunoscute și considerate ostile și de activitatea utilitară (în speță cea vînătorească).

Unul dintre cei mai competenți cercetători ai artei parietale, abatele Henry Breuil — a cărui concepție, de altfel e departe de a fi materialist-dialectică — subliniază importanța practicii vînătorești în descoperirea *asemănării,* stadiu esențial pentru începuturile desenului, pentru trecerea de la urma lăsată întîmplător pe stînci de degetele sau piciorul omului primitiv, la schițarea unei siluete care urmărește să reproducă pe cea a animalului. Deși stăruie asupra unui instinct al imitației, Breuil acordă importanță foarte mare deghizării vînătorului, care caută să se apropie neobservat de turmă sau de haita animalelor dăunătoare: „Deghizările vînătorești au jucat, desigur, un rol enorm la popoarele vînătoare. Chiar cadavrul animalului ucis a furnizat materialul de deghizare (la eschimoși, renul; la pieleroșii, lupul; la boșimani, struțul)."[1]

O altă cale, care poate ajuta la descifrarea spinoasei probleme a începuturilor artei, o oferă studiul artei populare, în primul rînd studiul literaturii, dar și al muzicii și dansurilor. În folcloristica modernă se observă diverse direcții de cercetare a problemelor de geneză. Calea e indirectă și încă destul de neprecisă, căci datarea producției folclorice se arată dificilă chiar pentru perioade mai apropiate. Totuși, astfel de metode pot ajuta la completarea și verificarea cunoștințelor dobîndite pe alte căi.

O cale importantă — deși, evident, indirectă — o oferă cercetarea materialului etnografic. Pe baza unui îndreptățit raționament analogic se studiază viața și manifestările culturale ale populațiilor aflate astăzi în stadii înapoiate, corespunzînd cu stadiile de început ale artei. Calea aceasta, care oferă material mult mai bogat, a fost adesea urmată chiar și de cercetătorii artei paleolitice, pentru a completa și unifica preaputinele cunoștințe directe (v. textul de mai sus din Breuil). Ea a prilejuit importanta polemică a lui Plehanov cu tezele biologiste.

---

[1] Henry Breuil, *Le paléolithique* în lucrarea colectivă coordonată de René Huyghe, *L'art et l'homme,* Laurousse I, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Printre numeroasele teorii, pe care gîndirea estetică idealistă le-a propus cu privire la originea artei, în cursul secolului al XIX-lea au dominat cele biologiste. Ele au încercat să explice apariția artei prin factori exclusiv biologici. Astfel, filozoful evoluționist Herbert Spencer a asimilat arta cu jocul și i-a explicat apariția dintr-un prisos de energie a organismului. După el, animalul sau omul care se joacă cheltuiesc plusul de energie disponibil. E de remarcat că, la sfîrșitul secolului trecut, această teorie a fost infirmată chiar de un gînditor tot de orientare biologistă — Karl Groos. Studiind jocurile animalelor, Groos a arătat că aceste jocuri, ca și cele ale copilului, nu se produc neapărat atunci cînd animalul tînăr sau copilul sînt odihniți. A remarcat că, dimpotrivă, copiii obosiți găsesc noi surse de energie pentru a se juca.

Groos a vorbit, la rîndul lui, de un instinct al jocului — din care s-ar naște deci și arta. Acest instinct l-ar face pe copil să se joace, pregătindu-l pentru viitoarele îndeletniciri ale adultului.

In lucrarea, *Scrisori fără adresă*, G. V. Plehanov a demonstrat, pe baza unui bogat material etnografic, eroarea teoriilor biologiste. Dacă arta s-ar naște din joc, și nu din muncă, ar trebui ca arta și jocul să preceadă munca. Dar Plehanov a arătat că însăși demonstrația lui Spencer recunoaște că jocul este posterior muncii: „Aceasta înseamnă că, la animale, conținutul jocului este determinat tocmai de activitatea cu ajutorul căreia își menține existența. Așadar: jocul precedă activitatea utilitară sau activitatea utilitară — jocul? Firește că activitatea utilitară este *anterioară jocului*, că ea este *mai veche decît jocul*. Dar la oameni ce se observă? «Jocurile» copiilor — îngrijirea păpușilor, jocul de-a musafirii etc. — sînt reprezentările teatrale ale activității adulților. Dar adulții ce fel de scopuri urmăresc în activitatea lor? În imensa majoritate a cazurilor, ei urmăresc *scopuri utilitare*. Deci, și la *oameni, activitatea care urmărește scopuri utilitare*, cu alte cuvinte activitatea necesară pentru menținerea vieții indivizilor și a întregii societăți, *precedă jocul și îi determină conținutul*."[1]

Alte teorii au încercat să explice arta și jocul prin magie. Arta și jocul sînt într-adevăr strîns împletite cu magia în stadiile primitive ale dezvoltării sociale. In activitatea la acest stadiu se observă un *sincretism*, amestecul și nediferențierea diferitelor domenii. Dar faptele etnografice ca și străvechile urme artistice confirmă că aceste activități sînt toate subordonate producției bunurilor materiale.

Practica magică, prin care omul neevoluat are iluzia că acționează de la distanță asupra obiectelor, ca și primele reprezentări „artistice" ale acestor obiecte au drept scop să ușureze vînătoarea. Dansul ritual, făcut în jurul unui desen care reprezintă animalul ce trebuie vînat, diferitele practici magice, desenele de animale pe pereții peșterilor au același scop utilitar. Sincretismul activității primitive este deci subordonat producției. Un cercetător contemporan cu G. V. Plehanov, Karl Bücher, deși partizanul biologismului în explicarea artei, a arătat, într-un studiu despre raporturile din-

[1] G. V. Plehanov, în *Arta și viața socială, Scrisori fără adresă*, Cartea Rusă, 1957, p. 68.

tre muncă și ritm[1], că artele ritmice, muzica, poezia își au originea în procesul muncii. Ritmul facilitează o muncă mai ordonată — și deci mai productivă.

Cercetările etnografice verifică deci teza marxistă după care arta se naște în procesul muncii. Apariția ei presupune, firește, o serie de condiții biologice. Antropoidul devine om. Poziția verticală, care îngăduie dezvoltarea deosebită a creierului, e o condiție a fenomenului, dar chiar aceste condiții biologice sînt influențate și modificate de muncă. Diferențierea mîinii face posibilă munca și este, în același timp, produsul ei.

„Așadar, mîna nu este numai organul muncii, ci *totodată și produsul ei*. Numai datorită muncii, datorită adaptării mîinii la operațiuni mereu noi, datorită faptului că dezvoltarea deosebită a mușchilor și a ligamentelor și, într-un interval de timp mai îndelungat, chiar a oaselor s-a transmis urmașilor, și numai datorită folosirii acestor perfecționări moștenite la noi operațiuni, din ce în ce mai complicate, mîna omenească a ajuns la acel grad superior al perfecțiunii, care i-a dat posibilitatea să creeze minuni ca tablourile lui Raffael, statuile lui Thorwaldsen sau muzica lui Paganini."[2]

În muncă se petrece un proces complex, care duce la apariția obiectului artistic și a simțului artistic. Cele două etape nu sînt succesive, ci simultane. Creînd un obiect artistic, omul se creează și pe sine ca subiect capabil să aprecieze arta. Acest proces a fost analizat cu excepțională profunzime în *Manuscrisele economico-filozofice* ale lui Marx.

Comparînd munca omului cu activitatea similară a animalului — căci știm că în sens economic munca e specific umană — Marx subliniază deosebiri esențiale. Obiectul creat de animal (pînza păianjenului, fagurii albinei) rămîne legat de corpul acestui animal; este o continuare a corpului, un produs al instinctului. La om, obiectul se *umanizează*, e perceput și lucrat după structura lui proprie. „E drept că și animalul produce, își clădește un cuib, locuințe, ca albina, castorul, furnica etc. Însă produce numai ceea ce-i trebuie nemijlocit pentru el sau puii săi; el produce unilateral, în timp ce omul produce universal; el produce numai sub imperiul necesității fizice imediate, în timp ce omul produce în afara necesității fizice, și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea; animalul se produce numai pe sine însuși, în timp ce omul reproduce toată natura; produsul animalului aparține nemijlocit trupului său fizic, în timp ce omul stă liber în fața produsului său. Animalul dă formă lucrurilor numai pe măsura și după necesitatea acelei *species* (specii) căreia îi aparține, în timp ce omul știe să producă pe măsura oricărei *species*, știind să dea întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă; de aceea, omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului."[3]

Fiecare dintre ideile cuprinse în textul de mai sus subliniază o deosebire esențială între ceea ce s-ar putea numi doar metaforic „munca" ani-

[1] Karl Bücher, *Arbeit und Rytmus*, ed. a 6-a, Leipzig, Teubner, 1899.
[2] Fr. Engels, *Rolul muncii în procesul de transformare a maimuței în om*, în K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 35, 36.
[3] K. Marx, *Manuscrise economico-filozofice*, în K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1963, p. 45, 46.

Scanned with OKEN Scanner

malului, şi activitatea productivă a omului. Se ajunge astfel la o calitate deosebită a muncii umane, capabilă să reproducă natura la toate treptele, cît mai apropiat de fiecare categorie de obiecte. Astfel trebuie înţeleasă fraza care vorbeşte despre producţia după legile frumosului. Specificul artei este tocmai de a reproduce natura şi de a comunica semnificaţii generale printr-un obiect individualizat. Producţia umană devine în stare să înţeleagă şi să reproducă structura individuală a obiectelor, să ţie seama de proprietăţile fiecărei *species*.

Un proces asemănător se întîmplă cu dezvoltarea simţurilor. Vorbind de *simţul artistic*, nu trebuie să înţelegem că am avea de-a face cu un alt simţ, în afară de cele cunoscute — văzul, auzul, mirosul etc. Este vorba de o nouă calitate a simţurilor.

Simţurile animalului pot fi adesea mult mai agere decît cele ale omului. Vulturul observă de la înălţime o pradă, pe care un om n-ar fi în stare s-o zărească. In splendidele sale pagini din *Valea Frumoasei*, Mihail Sadoveanu povesteşte cîteva fapte care arată acuitatea excepţională a auzului la cocoşii de munte. Povestitorul şi însoţitorii lui trebuie să folosească o complicată tactică ca să se poată apropia de aceste vietăţi, fără să le dea de veste. E binecunoscută fineţea mirosului la cîinii de vînătoare. Dar, pentru vultur sau pentru cocoşul de munte, obiectul zărit sau auzit nu are individualitate. El corespunde unui instinct: de pradă sau de apărare. Omul sesizează nuanţe calitative. Simţurile sale îl ajută să individualizeze, să recunoască structura proprie a fiecărui obiect. In acest sens, se „umanizează" obiectul.

Cele două procese — dezvoltarea producţiei şi dezvoltarea simţului artistic — sînt interdependente. Creînd obiecte din ce în ce mai diferenţiate, creînd obiecte din ce în ce mai artistice, omul devine în stare să le şi perceapă nuanţele. Simţurile se dezvoltă o dată cu producţia, şi transformarea lor calitativă ajută la o mai bună producţie. Pe plan artistic se creează, o dată cu obiectul artei, un public capabil s-o aprecieze: firește, la nivelul de dezvoltare respectiv. Examinînd obiectele lucrate în două perioade deosebite, vedem cum cele din epoca de bronz sînt mai diferenţiate şi mai ornamentate decît cele din epoca de piatră.

Cînd împrejurări aspre îl readuc pe om la nivelul instinctului, el pierde capacitatea de a aprecia artistic obiectele: „*Simţul* prizonier al necesităţii brute, practice — scrie Marx — are numai un sens *limitat*. Pentru omul înfometat nu există formă umană a hranei, ci numai existenţa ei abstractă ca hrană: ea ar putea să se prezinte la fel de bine sub forma cea mai crudă . . . "[1]

Diviziunea socială a muncii constituie un moment important în dezvoltarea artei ca formă specifică a conştiinţei sociale. Am văzut că, în stadiile inferioare, arta este încă nediferenţiată de celelalte activităţi sociale. O dată cu diviziunea socială a muncii încep să apară „artiştii specializaţi". In forma sa conştientă, simţul estetic poate apărea numai atunci cînd s-a produs diviziunea în munca fizică şi în munca intelectuală. Oricît de puternică

[1] K. Marx în K. Marx şi Fr. Engels, *op. cit.*, p. 35.

ar fi înrîurirea artei primitive asupra fondului emoțional și în general asupra vieții sufletești a omului primitiv, această înrîurire nu constituie singurul și principalul scop al creației artistice, nici în epoca paleolitică, și nici mai tîrziu. Atît timp cît munca intelectuală nu s-a rupt încă de munca fizică, arta nu există ca formă specială a ideologiei.

Din acest punct de vedere, diviziunea socială a muncii dă un impuls puternic dezvoltării artei. Dar fenomenul are și latura sa negativă. Apariția artiștilor specializați tinde să rupă arta de ansamblul colectivității. Această ruptură nu va fi niciodată absolută. Existența artei populare asigură continuitatea creației și receptării artistice a maselor. Dar însăși împărțirea literaturii în populară și scrisă e semnificativă. In societatea împărțită în clase, arta tinde să devină apanajul clasei dominante. Ar fi o serioasă eroare, dezmințită de toată literatura trecutului, de valoarea moștenirii literare progresiste, să socotim că influența clasei dominante asupra literaturii scrise este totală. Știm foarte bine că, în creația lor, principalii scriitori ai trecutului au cunoscut influența binefăcătoare a viziunii populare despre lume. Dar este evident că în ceea ce privește accesul la artă — atît în creație cît și în receptare — există în societatea împărțită în clase o separație între artă și mase. Menținerea în ignoranță a maselor prin analfabetism și semianalfabetism face ca numărul celor în stare să guste arta „cultă" să fie relativ redus. Se cunosc nenumăratele și tragicele cazuri în care talente puternice nu pot să-și găsească împlinire din cauza dificultăților materiale pe care le întîmpină. Singura orînduire care permite într-adevăr deplinul acces al maselor la artă, mai mult, care stimulează prin toate mijloacele răspîndirea artei în popor și descoperirea talentelor, este orînduirea socialistă. Popularizarea artei e unul dintre aspectele principale ale revoluției culturale. Știm că, practic, ea se traduce în saltul tirajelor la sute de mii , în dezvoltarea imensă a numărului de biblioteci, cinematografe, în crearea echipelor artistice de amatori și în toate celelalte aspecte concrete ale revoluției culturale.

Evoluția artei. Care sînt factorii care determină evoluția artei, care explică diversele forme concrete, luate de toate artele speciale, de la desenele din peșteri și pînă la Corot și Grigorescu, de la cîntecele primitive la Beethoven și Debussy? In primele stadii de dezvoltare, raportul artei cu producția este nemijlocit și evident. Din materialul etnografic, pe care-l folosește Plehanov și care poate fi întregit cu multe alte exemple, se pot aminti fapte elocvente. Triburile care aleg drept podoabe obiecte de fier în greutate de multe kilograme, consideră drept frumos ceea ce este prețios; semnul bogăției, în speță metalul. O mentalitate asemănătoare o dovedește și folosirea de către femeile din triburile africane a unor papuci incomozi, care le fac să umble cu greutate. In acest caz, mersul incomod tinde să sublinieze poziția privilegiată a acestor femei, cărora situația socială le permite să nu se grăbească, să nu fie silite la o activitate mai rapidă. In ambele cazuri, frumosul este echivalent cu semnul concret al bogăției. In alt caz, citat de Plehanov, membrii unui trib consideră drept un model de frumusețe umană extragerea dinților canini. Fac asta pentru a semăna cu rumegătoarele, care constituie principala lor bogăție.

Scanned with OKEN Scanner

In stadii ulterioare, raportul dintre artistic și economic nu are acest caracter nemijlocit. La determinarea fenomenului artistic contribuie o serie de factori secundari, care, cum a arătat Engels, dau adesea forma concretă a acestui fenomen. Dar în toate stadiile de dezvoltare, oricît de complexe ar fi situațiile și manifestările artei, analiza ne permite să descoperim raporturi între artă, ca formă specifică a conștiinței sociale, și ceea ce determină existența socială, modul de producție a bunurilor materiale.

Cercetarea istoriei tuturor artelor arată că arta e determinată de societate. Evoluția ei depinde de evoluția relațiilor sociale. Să luăm, la întîmplare, două exemple din istoria literaturii, care ne vor arăta că apariția și conținutul operelor artistice, ivirea curentelor sau nașterea speciilor sînt determinate, în ultimă analiză, de acest factor fundamental.

După cum admit și istoricii literari de formație nonmarxistă[1], romanul a apărut în evul mediu pentru a exprima viziunea despre lume a noii clase în ridicare, burghezia. Vorbim de roman în sensul pe care i-l dăm astăzi și trebuie să-l separăm de o parte a epicei cavalerești, care purta același nume. Căci, la început, literatură *romană* a fost toată literatura scrisă în limbile noi. Numele era destinat să diferențieze această literatură de aceea din latină. Mai apoi, romanele s-au referit la largi cicluri epice. Dar, în cadrul acestor cicluri, este o mare deosebire între poemele cavalerești avînd ca erou pe Tristan ori pe Parsifal, și între ceea ce va deveni apoi *roman*. Specia nouă s-a născut parodiind literatura cavalerească, ironizîndu-i ritualul amoros și peripețiile. Este elocvent să comparăm cele două părți, scrise de doi autori deosebiți, ale aceleiași opere: *Le roman de la rose* (Romanul trandafirului). Prima parte, a lui Guillaume de Lorris, este o tipică povestire cavalerească, în care, pentru a-și omagia iubita, eroul străbate greutăți și înfruntă primejdii convenționale. Cea de-a doua e o satiră a lumii feudale, în care autorul, Jean de Meung, nu pregetă să ironizeze însăși monarhia.

Chiar primul mare roman modern, *Don Quijote*, s-a născut ca o satiră a mentalității și literaturii cavalerești. Astfel, o specie literară care era destinată la o carieră strălucită, covîrșind treptat celelalte specii, își are actul ei de naștere legat direct de momentul de afirmare a unei clase. Aceasta nu înseamnă că romanul a trebuit să dispară o dată cu această clasă, o dată cu burghezia. Romanul este un mijloc de expresie — și mijloacele de expresie nu dispar în mod obligator o dată cu clasele în sînul cărora s-au născut. Dar determinarea socială este evidentă.

Să luăm alt exemplu, din altă epocă și de cu totul alt tip. Să cercetăm peisajul literaturii noastre după revoluția din 1848. Vedem cum se conturează cîteva mari direcții, și îndărătul lor e ușor de deslușit poziția diferitelor clase sociale în momentul istoric respectiv. Pe de o parte, un număr de participanți la revoluție ca Bolintineanu sau Bolliac se luptă să-i apere idealurile

[1] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1909, p. 42 și următoarele, sau A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Hachette, 1904, p. 113, 114.

împotriva diferitelor denigrări retrograde. In spiritul revoluției, în spiritul ideilor democratice scriu Hasdeu și Odobescu. Dar aceștia sînt dintr-o generație mai tînără. Deși n-au apucat să participe la revoluție, s-au format în spiritul ei. In directă opoziție cu această „ariergardă" a patruzeci și opt-ului se dezvoltă ideologia junimistă. In sfîrșit se conturează acum din ce în ce mai insistent o tendință care va deveni ceea ce Gherea avea să denumească „deceptionism". Ne aflăm între două valuri revoluționare. Clasa muncitoare nu este încă o forță „pentru sine". O serie de scriitori sesizează în atmosfera vremii amărăciunea față de trădarea revoluției, față de transformarea participanților burghezi la revoluție în diferiți jupîni Dumitrache, satisfăcuți și puși pe parvenire. Ceea ce puțin mai tîrziu, în jurul lui 1880, va fi dezvăluit incisiv de către realiștii critici, generează acum în special protestul cu tonalități sumbre. Deceptionismul se naște înaintea lui Eminescu și determină orientarea poetului de geniu.

Exemplele se pot înmulți la nesfîrșit și, ținînd seama de limbajul specific al diferitelor arte, pot fi luate din pictură, muzică etc. Peste tot vom găsi raportul dintre artă și societate, nu ca o vagă influență socială în opera artistică, ci ca o determinare a artei de către societate, și deci de către relațiile sociale din societate.

Arta și celelalte forme ale conștiinței sociale. Pentru a înțelege mai bine raportul complex de determinare a artei de către societate, trebuie să discutăm mai întîi raportul dintre artă — în general — și celelalte forme ale conștiinței sociale: filozofia, știința, religia, morala.

Gîndirea idealistă a deformat acest raport în două sensuri contrare. Susținînd *autonomia* esteticului, partizanii artei pentru artă au postulat totala independență a artei față de celelalte forme ale conștiinței sociale. Ei au definit arta pur formal, au ignorat sau au considerat nesemnificative ideile și tendințele pe care le vehiculează ea și au susținut existența unui domeniu propriu al „artei pure", care, chiar dacă se învecinează și se atinge cu altele, rămîne independent.

Pe de altă parte, diferite curente de gîndire idealistă, în special unele cu coloratură mistică, au subordonat arta unei alte forme a conștiinței sociale. Astfel, pentru Hegel, arta este o cale de acces spre spiritul absolut, calea inferioară. Evident — este cazul s-o spunem în paranteză —nu la aceasta se reduce foarte însemnata contribuție estetică a lui Hegel.

Ca și gîndirea filozofică, estetica lui Hegel aparține idealismului postkantian, dar fără să se limiteze la acesta. Intîlnim și în estetica hegeliană contradicția fundamentală, pe care Marx și Engels au remarcat-o în gîndirea lui filozofică: contradicția între sistem și metodă. Sistemul estetic e derivat din cel filozofic, are deci o bază filozofică idealistă. Ca și ceilalți idealiști postkantieni, Hegel caută esența numen-ului și afirmă că aceasta este ideea absolută. Pentru el, frumosul este expresia spiritului absolut, și anume întruparea sensibilă a ideii. Deci arta este o cale de acces la ideea absolută. Dar nu e principala cale, ci o treaptă inferioară. Calea superioară o constituie metafizica, iar între ele e propusă, ca treaptă mijlocie, religia. Rolul acesta inferior, acordat artei de sistemul hegelian, are o consecință pa-

radoxală — pentru că Hegel a fost un adînc cunoscător al artei și în estetica lui sînt izbitoare și informația, și gustul. Considerînd arta drept o treaptă inferioară în cunoașterea ideii absolute, Hegel trage concluzia că această treaptă va fi depășită și înlocuită de formele superioare: „Cea mai înaltă menire a artei — scrie Hegel — e cea comună cu religia și filozofia ... să mai spunem în această privință că, dacă arta servește ca să facă spiritul conștient de rosturile sale, nu e de loc modul de exprimare cel mai înalt al adevărului ... Opera de artă e deci incapabilă să ne satisfacă nevoile de absolut ... Sub toate aceste raporturi, arta în cea mai înaltă destinație a ei rămîne pentru noi trecutul."[1]

Această latură a esteticii lui Hegel este evident caducă, nefăcînd decît să adauge un sistem metafizic idealist la acelea anterioare și la acelea contemporane lui. Dar, definind arta ca întruparea sensibilă a ideii, Hegel acordă o mare importanță unității conținutului cu forma și își axează estetica pe această problemă. Pe de altă parte, metoda sa este, și în estetică, dialectica. Așa încît, într-o serie de probleme, superioritatea metodei sprijinite pe informația și gustul artistic îl face pe Hegel să ajungă la considerații foarte importante. Vom întîlni asemenea considerații în problema teoriei genurilor. De asemenea, pornind de la definiția artei ca întrupare sensibilă a ideii, Hegel combate uscăciunea, ruperea de viață, didacticismul, subliniază necesitatea încorporării ideii în imagine, condamnă opera de artă care pornește de la teze abstracte și nu de la plenitudinea vieții (*Überfülle des Lebens*).

Toate acestea ne arată că ideile estetice ale lui Hegel trebuie valorificate de pe poziții critice, care să înlăture schelăria idealistă și să rețină aportul de geniu.

Și pentru Bergson arta, opusă cunoștinței intelectuale, este un mijloc de a surprinde devenirea, mișcarea, face posibilă cunoașterea esenței realității, pe care, după el, inteligența nu o poate oferi.

„Astfel, fie pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta n-are alt obiect decît să dea la o parte simbolurile practic utile, generalitățile convențional și social acceptate, în sfîrșit tot ce ne acoperă realitatea, pentru a ne pune față în față cu însăși această realitate."[2] Această „realitate" de care vorbește Bergson e concepută, ca pură individualitate și mișcare, pe care cuvintele și cunoașterea rațională nu o pot decît eticheta, fără a o surprinde. Arta are deci, după Bergson, funcție de cunoaștere concepută irațional ist ... „Sub aceste bucurii și aceste triste ți, care pot fi cu greutate traduse în cuvinte, ele (artele, n. n.) vor surprinde ceva care nu mai are nimic comun cu cuvîntul ..."[3]

Diferite concepții mistice au subordonat arta religiei, considerînd-o ca un mijloc de contact cu divinitatea. Pentru abatele Brémond, teoreticianul

---

[1] G. W. Hegel, *Aesthetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1959, p. 66.
[2] H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Oeuvres complètes Payot p. 100.
[3] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

mistic al „poeziei pure", concepție care a avut răspîndire în estetica burgheză dintre cele două războaie, poezia este echivalentă cu rugăciunea. forme ale conștiinței sociale. Istoria artei arată că arta nu poate fi nici redu-
Cele două tendințe ignorează în aceeași măsură raporturile artei cu diferitele să, nici explicată prin altă formă a conștiinței sociale. O formă a ideologiei nu e determinată de altă formă a ideologiei, ci de baza socială. Dar diferitele forme de conștiință socială nu evoluează etanș, fără raporturi între ele, ci se influențează reciproc. O putem vedea trecînd rapid în revistă aceste raporturi.

Arta și filozofia. Raporturile dintre artă și filozofie sînt strîns legate încă din antichitate. Gîndirea filozofică nu numai că înrîurește direcțiile artei, dar uneori îi oferă conținut. Aristofan a satirizat în comediile sale filozofia lui Socrate, iar Lucian a făcut un lucru asemănător în *Filozofii la mezat*. Se creează și opere aparținînd în egală măsură celor două domenii, opere filozofice cu formă și trăsături generale artistice. Un exemplu îl constituie poemul lui Lucretius: *De rerum natura*.

Legătura apare și mai strînsă în Renaștere. De altfel, după cum știm, în această perioadă, marile personalități îmbinau activitatea științifică sau filozofică cu aceea artistică.

Dar raporturile nu pot fi concepute numai în sensul acesta mărunțit, nu se referă numai la activitatea unui om sau la conținutul unei opere. La conținutul ideologic al unor mari curente literare contribuie și influența unor curente filozofice. Clasicismul francez nu poate fi înțeles pe deplin în afara cartezianismului și, în general, a filozofiei raționaliste. Istoria literară consemnează entuziasmul cu care La Fontaine l-a citit pe Spinoza. *Arta poetică* a lui Boileau este axată toată pe ideea de claritate carteziană.

Literatura din epoca luminilor este puternic înrîurită de acest curent de gîndire filozofico-socială. Baza filozofică a atîtor scrieri din această epocă, în special ale enciclopediștilor francezi, cuprinde empirismul lui Locke și senzualismul lui Condillac. Raportul nu acționează într-un singur sens. Literatura influențează și e influențată. In unele cazuri, cum este romantica germană, e foarte greu de disociat literatura de filozofie. La Tieck sau Novalis, literatura e filozofantă, filozofia lui Schelling sau Solger are adesea caracter de digresiune lirică.

Ca în orice domeniu al ideologiei, influența filozofiei asupra artei poate acționa pozitiv sau nu, orientînd-o spre înțelegerea mai adîncă a realității sau făcînd-o să evadeze din realitate. Aceasta pentru că arta ca și știința se integrează într-o anumită viziune despre lume, care corespunde unei anumite poziții de clasă. Este explicabil că un curent orientat idealist, cum a fost acela al Junimii, a selectat influențele filozofiei idealiste germane: l-a comentat, citat și tradus pe Schopenhauer, după cum reprezentanții artistici ai clasei muncitoare în aceeași epocă s-au îndreptat spre ideologia marxistă sau cea revoluționar-democrată.

Observăm acest antagonism ideologic în zilele noastre. Știm că literatura realismului socialist se caracterizează prin asimilarea concepției filozofice marxist-leniniste. Dimpotrivă, în diferitele forme ale subiectivis-

Scanned with OKEN Scanner

mului, vom găsi transpuse uneori foarte direct tendințe filozofice idealiste. Intuiționismul bergsonian a avut ecouri diverse în proza de la începutul secolului nostru. Pirandello a avut o formație filozofică neokantiană, ale cărei urme se pot detecta în piesele sale.

Arta și știința. Pe lîngă sincretismul primitiv de care am vorbit — cînd avem de-a face nu cu influență reciprocă, ci cu nediferențiere —, încă de la începutul dezvoltării științei moderne se remarcă raporturile reciproce dintre artă și știință. În Renaștere, aceste activități erau întrunite în activitatea aceleiași personalități. Leonardo da Vinci a fost angajat de ducele Milanului, Ludovic Sforza, nu atît pentru meritele sale prodigioase de artist plastic, ci pe baza unei lungi liste în care artistul își arăta iscusința în variate domenii tehnico-științifice.

Faptul se explică și prin stadiul încă puțin dezvoltat al diferitelor științe, care nu obliga la strictă specializare. Se explică mai ales prin interesele multilaterale pe care le-au arătat marile figuri ale Renașterii, spirite „universale" și „active". Un cercetător erudit al Renașterii, ca J. Burckhardt scrie despre umanistul Sylvius Aeneas — „omul care se pasionează pentru toate": Îi place să descrie nu numai frumusețea unui peisaj, nu numai obiectele interesante din punct de vedere cosmografic și arheologic . . . , dar orice scenă vie"[1].

Raporturile dintre știință și artă devin mai strînse în perioada de furtunoasă dezvoltare a științelor naturii din secolul al XIX-lea. Creația unora dintre marii reprezentanți ai literaturii secolului e intens înrîurită de cuceririle științelor naturii, uneori chiar de falsele date ale unor false științe. Balzac a fost influențat și de pseudoștiința fiziognomiei a lui Lavater, care căuta să stabilească trăsăturile de caracter după expresia feței, ca și de frenologia lui Gall, care urmărea aceleași raporturi între caracter și forma craniului. Dar nu la încrederea în efemere încercări pseudoștiințifice se reduce influența științei asupra lui Balzac. Tocmai construcția lui realistă se bazează pe observația concepută științific, pe cultul faptului — ecou al metodelor prin care științele naturii studiau realitatea.

Aceasta se aplică în genere realismului critic. Și în acest domeniu, raporturile artei cu știința nu se reduc la acțiunea asupra unui scriitor sau altuia, ele se exercită asupra întregului curent. Știm că naturaliștii francezi au încercat să aplice destul de simplist, ignorînd legile specifice de dezvoltare socială, datele științelor naturale în literatură. Făcînd această aplicare, ei au ajuns să explice evoluția unei familii prin degenerescență și instinct. Marea eroare naturalistă, alături de eroarea de metodă artistică, despre care vom vorbi mai tîrziu, este tocmai reducerea omului social la un conglomerat de instincte.

În raporturile între artă și știință — dar și în cele dintre artă și filozofie — își spune cuvîntul poziția ideologică a scriitorului sau a curentului respectiv, deci poziția respectivă de clasă. Anumiți autori sau curente decadente au selectat și selectează tendințele filozofiei idealiste, se îndreaptă spre

[1] Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien;* XVIII. Auflage, Leipzig, Kröner Verlag, 1928, p. 325.

Scanned with OKEN Scanner

soluții incerte sau transpun forțat datele unei științe pentru a „biologiza" sau „ psihologiza" literatura. In acest sens a acționat psihanaliza, care continuă să fie la modă în literatura și în cinematografia americană de azi.

Arta și religia. Raporturile dintre artă și religie au fost o vreme foarte strînse, în special în perioadele puțin evoluate de dezvoltare socială. Pseudo-explicația religioasă, care a fost spulberată de dezvoltarea științei, a înrîurit arta pe căi diverse. Această înrîurire a fost accentuată în Evul Mediu prin dependența artiștilor de biserică, principala comanditară a artei. De aceea, în temele și subiectele a numeroase opere plastice, muzicale și literare vom găsi influența religioasă. Trebuie subliniat însă — și lucrul se remarcă în toată istoria artelor — că influența aceasta e adesea mai mult exterioară. Mulți mari pictori sau compozitori au lucrat pentru biserică, au fost chiar angajații permanenți ai papilor sau cardinalilor. Așa s-a întîmplat cu Michelangelo sau cu Leonardo da Vinci. Bach a fost „cantor" la biserica Sf. Toma din Leipzig, Cesar Franck organist.

Dar conținutul operelor cu tematică și subiecte religioase e adesea foarte laic, constituind un elogiu al vieții pămîntești și descriind-o în multe cazuri sub aspectele ei cotidiene. Tablourile cu tematică religioasă ale lui Peter Brueghel, sau ale altor pictori din școlile olandeză și flamandă, descriu scene și oameni din Țările de Jos. Bach a folosit în multe rînduri pasaje întregi din cantatele sale religioase pentru cantate profane. In literatură, de asemenea, în limbajul religios al lui Milton, vom găsi reflectate opiniile social-politice ale puritanului, adversarul „cavalerilor" și al monarhiei.

Și în cazul raporturilor dintre artă și religie există influențe reciproce. Să amintim de felul în care religia se servește de artă pentru a-i folosi capacitatea de a emoționa. Slujbele catolice sînt adesea adevărate concerte, în care nu numai opere scrise special pe teme religioase, ci și altele foarte diferite sînt destinate să trezească emoția și să constituie un cadru muzical pentru liturghie. In același sens, au fost create în Evul Mediu opere dramatice ca misterele.

Arta și morala. Raporturile dintre artă și morală au fost sesizate încă din antichitate și au fost exprimate în termeni metafizici, în mai multe sisteme filozofice. Idealismul platonic echivalează binele și frumosul cu ideea supremă. Mai tîrziu, estetismul a căutat să separe cu totul arta de morală. Dar „arta pură", total indiferentă la problemele morale, trădează și în această direcție — prin lipsa aparentă de tendință — o anumită tendință. Orice operă sau curent implică, alături de tendințele social-politice, o poziție etică, care se integrează și ea unei viziuni despre lume. Conținutul artei e alimentat de problematica etică și, prin forța ei educativă, opera de artă e în stare să acționeze pozitiv sau negativ, propagînd totdeauna o morală. De aici, importantul caracter educativ al artei. Vom regăsi această relație cu alte prilejuri.

Marxismul despre determinarea artei. Am văzut că toate aceste raporturi nu permit să se explice în întregime o formă de conștiință prin alta: arta prin filozofie, sau filozofia prin artă. Ele arată însă complexitatea problemei și necesitatea ca, respingînd orice încercare de a explica formele de conștiință tot prin forme de conștiință, să ne ferim și de vulgarizare.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum au arătat clasicii marxismului, factorul economic nu este singura cauză activă a factorilor suprastructurali, dar e cauza fundamentală. Combătînd încercările de a vulgariza marxismul, Engels a precizat lucrul acesta în mai multe scrisori. Scriindu-i în 1894 lui Hans Starckenburg, Engels arăta: „Dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică etc. e bazată pe dezvoltarea economică. Dar toate se influențează reciproc, influențînd și baza economică. Chestiunea nu este că situația economică ar fi *singura cauză activă*, pe cînd toate celelalte nu exercită decît o acțiune pasivă, ci e vorba de o interacțiune pe baza necesității economice, care se impune totdeauna *în ultimă instanță*."[1]

Tocmai contribuția acestor factori diverși la determinarea formelor de conștiință socială dă complexitate fenomenului. „Altminteri — scrie Engels — aplicarea teoriei la o perioadă istorică oarecare ar fi mai ușoară decît rezolvarea unei simple ecuații de gradul întîi."[2] Factorul economic e fundamental, el este „firul roșu care străbate totul", singurul care dă înțelegerea fenomenelor. Trecerea de la o orînduire la alta se răsfrînge în mod necesar în toate domeniile ideologiei, deci și în artă. Revoluția burghezo-democrată în Franța a dus la schimbarea întregului peisaj literar. S-a dezvoltat realismul critic, care exprimă tocmai ruperea maselor de clasa acum la putere, devenită retrogradă, dezamăgirea ce ia forma criticii, în fața contrastului dintre vechile aspirații și realitate. Atunci s-a dezvoltat și romantismul, care exprimă această dezamăgire prin protest liric, prin inadaptare, prin proiectarea idealului social în trecut sau în viitor, după cele două tendințe opuse ale romantismului, cea subiectivistă, paseistă, și cea activă, progresistă. Se impune peste tot acțiunea determinantă a factorului fundamental, a factorului economic, tradus în relațiile de clasă. Trecerea de la clasicism la preromantism, de la concepția unui univers static, guvernat de legi general valabile, indiferent de timp și de loc, la aceea axată pe schimbare și mișcare, trebuie pusă în legătură cu două stadii diferite, cu acela în care burghezia a obținut o alianță temporară cu monarhia împotriva aristocrației, spre deosebire de situația burgheziei din perioada premergătoare revoluției. In primul caz, ideologia burgheză corespunde stării de echilibru temporar și încearcă să organizeze un univers în nemișcare, bine ordonat. In al doilea, particularitățile perioadei care pregătește revoluția se traduc în importanța pe care gîndirea burgheză o acordă schimbării și mișcării. Astfel, două stadii deosebite în evoluția aceleiași clase explică linia principală a transformării ideologice. Dar e evident că nu vom putea înțelege deplin schimbările pe care le suferă fiecare domeniu ideologic în parte, fără să ținem seama și de influența factorilor suprastructurali, de interacțiunea acestor factori. Însăși amintita schimbare, trecerea la preromantism și apoi la romantism, nu poate fi deplin înțeleasă decît dacă ținem seama de faptul că preromantismul și romantismul au fost o replică dată clasicismului, au reacționat împotriva esteticii clasice. Dezvoltarea literaturii realist-socialiste în țara noastră e urmarea schimbărilor revoluționare, care

[1] Fr. Engels, *Scrisoare către Hans Starckenburg*, în Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E. P. L. P., 1953, p. 9, 10.
[2] Idem, *Scrisoare către J. Bloch*, *ibidem*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

culminează cu stabilirea noilor relații socialiste de producție. Dar, luînd în discuție diferitele manifestări concrete, vom vedea rolul pe care-l are și stadiul anterior al literaturii, modul în care literatura noastră s-a dezvoltat între cele două războaie.

In domeniul artei ca și în domeniul oricărei alte forme de conștiință socială, explicația științifică nu poate neglija acțiunea reciprocă a formelor de conștiință socială; de asemenea, nu poate concepe mecanic determinarea artei de către societate, nu poate socoti că arta e un factor pasiv. Explicația trebuie să țină seama de caracterul reciproc al raportului, de faptul că arta înrîurește la rîndul ei societatea. Dar în această multiplicitate de factori, de acțiuni și interacțiuni, se deslușește rolul fundamental al factorului economic, care, în ultimă instanță, se impune.

Înțelegînd astfel importanta problemă a determinării artei de către societate, sîntem în măsură să rezolvăm o serie de laturi mai complexe ale ei, laturi pe care explicațiile idealiste erau incapabile să le lămurească, pe care, de asemenea, tendințele de vulgarizare a marxismului le-au trecut cu vederea.

Dezvoltarea inegală a artelor între ele și a artelor în raport cu baza economică. Deși determinată de factorul economic — factorul fundamental în evoluția societății — dezvoltarea artei nu e egală în diversele ei ramuri și nu corespunde neapărat nivelului de dezvoltare economică. Intervenția factorilor secundari, care dau forma concretă a fenomenului, contribuie adeseori la această inegalitate. Arta unei orînduiri cu dezvoltare economică superioară alteia anterioare nu e în mod necesar superioară artei mai vechi. Față de sclavagism, feudalismul reprezintă un pas înainte în ceea ce privește dezvoltarea forțelor de producție și caracterul relațiilor sociale. Nu se poate spune însă că arta feudală, în ansamblul ei, e superioară aceleia pe care ne-a lăsat-o antichitatea greacă sau romană. De asemenea, arta a două țări aflate în stadii deosebite de dezvoltare economică nu se află neapărat în același raport ca și stadiile economice respective. Engels a subliniat lucrul acesta cu privire la filozofie: „Dar filozofia fiecărei epoci, ca domeniu determinat al diviziunii muncii, presupune un material intelectual determinat, care i-a fost transmis de premergătorii ei și de la care pornește. Iată de ce țări rămase în urmă economicește pot să aibă, în filozofie, rolul viorii întîi: ca, de pildă, Franța secolului al XVIII-lea față de Anglia, pe a cărei filozofie se sprijineau francezii, iar mai tîrziu Germania față de amîndouă țările pomenite."[1]

Categoriile specifice teoriei și istoriei literare. Factorii interni ai unui domeniu de conștiință socială — arta, filozofia etc. — au, prin urmare, o importanță de care explicația trebuie să țină seamă. Aceasta înseamnă că, discutînd evoluția artei, trebuie să folosim și o serie de categorii specifice. Discutînd evoluția literaturii vom vorbi de *curente*, de *stiluri*, de *metode* literare.

---

[1] Fr. Engels, *Scrisoare către Conrad Schmidt*, în K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 11.

Istoria literară idealistă urmărește evoluția artei ca un proces intern, de autodezvoltare, fie prin acțiunea curentelor, unele asupra altora, fie prin influența marilor personalități. Istoria literară științifică respinge această interpretare, dar nu alungă categoriile de *curent* sau de *stil*. Ea discută problemele artistice în termeni specifici artei, explică însă fenomenele respective în funcție de cauzele sociale fundamentale. Folosim deci categoriile specifice, ținem seama de interacțiunea curentelor, fără a reduce evoluția artei la această interacțiune, care este un factor secundar și contribuie numai la forma de desfășurare a fenomenului. Căutăm factorii economico-politici fundamentali, explicăm substratul ideologic prin relațiile de producție.

Respectînd spiritul explicației marxist-leniniste, sîntem în măsură să găsim soluții mai multor probleme frecvent dezbătute ale istoriei literare.

Astfel e problema influențelor în artă. Ignorînd multiple fapte, care dovedeau că influența în artă nu se exercită oricînd și oricum, reducînd apariția unui fenomen artistic la prezența altuia anterior, o direcție unilaterală a cercetărilor de literatură comparată a ajuns să folosească ideea de influență ca pe o cheie universală. In special literatura țărilor mai mici a fost prezentată ca un reflex, lipsit de originalitate, al marilor literaturi. S-a vorbit, în critica dintre cele două războaie, despre Eminescu ca de un „produs tardiv al romantismului german". S-a ignorat deosebirea dintre sursele unei opere — care la marii artiști sînt totdeauna transformate într-o sinteză originală — și simpla imitație.

Pentru comparatism, influența acționează printr-un fel de contagiune spirituală, o operă artistică putînd zămisli altele prin simpla ei prezență.

Nu trebuie confundată această unilateralizare a metodei comparate cu metoda însăși, care rămîne foarte importantă. Istoria literară arată că influențele sînt reale, constituie tocmai un aspect al acțiunii reciproce între diverse fenomene, în cadrul unei anumite forme de conștiință socială sau al interacțiunii formelor de conștiință socială. O operă de artă poate, evident, influența altă operă, un scriitor pe altul, un curent pe un altul. Am văzut, de asemenea, că filozofia sau știința au influențat dezvoltarea artei. Dar aceste influențe nu se exercită automat, ci devin posibile în condiții sociale date. *Influențele sînt totdeauna selective*. Nenumărate exemple o pot dovedi.

Știm că în literatura noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea au acționat atît influențe clasice cît și romantice. Scriitorii noștri citeau pe Voltaire, pe Marmontel, pe Boileau, dar și pe Lamartine. Imbinarea de clasicism și romantism caracterizează dezvoltarea literaturii noastre în această epocă. Dacă cercetăm mai îndeaproape faptele, vedem, totuși, că dintre speciile literare clasice numai unele au fost reluate în literatura originală. Alexandrescu — ne spune Ghica — cunoștea pe de rost tragedii franceze și grecești, era chiar în stare să recite lungi pasaje. Dar nici Alexandrescu — care a tradus tragedii de Voltaire — nici alți scriitori contemporani n-au căutat să reînvie la noi specia defunctă a tragediei. Ca numeroși scriitori ai generației sale, Alexandrescu a scris fabule și epistole — tot specii ale clasicismului. Prin eficacitatea lor satirică, prin felul cum

permiteau scriitorului să spună adevăruri aspre, acoperite cu văluri străvezii, fabula și epistola erau mijloace foarte potrivite pentru critica feudalismului.

Alt exemplu ne arată cum poate fi modificată influența unei opere sau a unei tendințe, cum dobîndește nuanțele cerute de împrejurările sociale evocate. Motivul „ruinelor", considerațiile melancolice, prilejuite de contemplarea unor ruine ilustre, caracterizează literatura preromantică engleză și franceză. Împrumutînd de la Volney acest motiv, Eliade, Hrisoverghi, Cîrlova, Alexandrescu îi dau o culoare specifică. Pentru ei adesea ruinele Tîrgoviștei sau alte vestigii ale trecutului glorios nu sînt un prilej de deznădejde, ci un mijloc de a stimula prezentul, prin evocarea momentelor glorioase din trecut. Și înțelesul general, și tonul sînt altele la Volney, și altele în *Ruinurile Tîrgoviștei* sau în *Umbra lui Mircea la Cozia.*

O altă problemă foarte dificilă a istoriei literare își poate găsi, de asemenea, soluția. Periodizarea istoriei literare a fost urmărită în trecut după capriciul cercetătorului, în sens personalist faptele fiind grupate după iradierea marilor personalități. Alte istorii literare s-au mărginit să juxtapună momentele, să înșire curentele și personalitățile fără a căuta un fir conducător. Pornind de la principiile explicației marxiste, înțelegem că între istoria artei și istoria generală a omenirii nu poate exista ruptură. Marile perioade sînt aceleași, sînt desemnate de schimbările orînduirilor sociale și de principalele faze ale luptei de clasă. Dar, ținînd seama că literatura nu răsfrînge automat faptele social-politice, ținînd seama și de intervenția factorilor specifici, în cadrul unei asemenea perioade mari, periodizarea folosește categorii și probleme proprii artei.

B. FUNCȚIA DE CUNOAȘTERE A ARTEI. SPECIFICUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

În secțiunea precedentă am văzut că originea și evoluția artei se explică numai în raport cu existența socială. Dar arta nu e numai un produs al societății, ci și o reflectare a ei. Fiind o formă a conștiinței sociale, arta e determinată de existență și o răsfrînge în limbajul ei propriu.

Funcția gnoseologică a artei a fost, după cum știm, observată încă din antichitate. Afirmarea ei constituie una din coordonatele gîndirii materialiste în estetică. Am văzut că pentru Aristotel arta este imitația realității — nu o imitație deformatoare, cum afirmase Platon, ci una veridică. Valoarea de cunoaștere a artei a continuat a fi susținută în istoria esteticii în principalele momente ale dezvoltării materialismului, în Renaștere, în filozofia luminilor din secolul al XVIII-lea. Dar o dată cu democrații revoluționari și, mai ales, cu marxismul, afirmarea funcției gnoseologice a căpătat o rigoare științifică și s-a completat cu înțelegerea faptului esențial că această cunoaștere are specificitatea ei.

Principiile materialismului filozofic expuse de Marx, dezvoltate apoi în teoria leninistă a reflectării, trasează baza filozofică a problemei. Conștiința e factor secund, determinată de factorul prim, care e materia. Conști-

ința reflectă existența — exact sau nu, după poziția ideologică respectivă, și după precizia sau viciile procesului de cunoaștere. Transpuse în artă și societate, aceste raporturi se regăsesc în trăsătura esențială a artei de a reflecta societatea.

Funcția de cunoaștere a artei. În orice operă de artă, din orice domeniu, constatăm faptul fundamental că, în limbajul ei specific, opera de artă răsfrînge realitatea care a determinat-o. În artele figurative, în artele care plăsmuiesc personaje, lucrul e foarte limpede. Mai ales într-o artă care folosește cuvîntul, și deci este mai îndeaproape legată de concept, cum e literatura, vom descoperi totdeauna conținutul de cunoaștere, prezent chiar în operele intenționat rupte de realitate. De asemenea, în pictură sau în sculptură, în muzica programatică. Este evident că oricare ar fi stilul și procedeele folosite, *Divina Comedie*, în limbajul ei religios, sau *Prometeu dezlănțuit* al lui Shelley, prin alegorie, răsfrîng momente din societatea vremii, exprimă poziția unei anumite forțe social-politice. Știm că Dante și-a plasat inamicii politici în Infern. Poemul lui Shelley este un elogiu al libertății umane, făcut de pe pozițiile gîndirii progresiste, influențată de revoluția burgheză din Franța.

Dar chiar în artele care nu pun în circulație personaje, în arhitectură sau în muzica neprogramatică, vom găsi un conținut de cunoaștere, pentru că în toate există o semnificație generală, există o generalizare. Ar fi vulgarizare să identificăm felul de reflectare și de realizare al artelor cu limbaje foarte deosebite. Dar semnificația generală există. Comparînd arhitectura gotică cu aceea a Renașterii, vedem cum influențele religioase prezente în prima o fac să accentueze ideea de măreție, de infinit. Acesta este sensul liniei verticale, după care se desfășoară construcția gotică. Arhitectura Renașterii, dimpotrivă, e creată pe măsura omului, chiar cînd are dimensiuni monumentale.

Chiar în domenii parțial artistice se poate regăsi capacitatea artei de a reflecta trăsături esențiale ale realității, de a generaliza. Există, în oarecare măsură, o artă a grădinilor — mai precis un gen de arhitectură. Firește că nu vom pretinde acestei arte precizia de limbaj a literaturii. Nu vom cere ca fiecare grădină să exprime cu precizie o idee, așa cum îndrăgostiții atribuie cîte o semnificație fiecărei flori. Dar dacă vom compara felul cum în secolul al XVIII-lea s-a trecut de la grădina de tip clasic la așa-numitul „parc englez", vom ajunge la deosebirea de semnificație. Grădinile din timpul lui Ludovic al XIV-lea, cum este parcul din Versailles, desenat de Le Nôtre, au claritate geometrică, ordine carteziană. Parcul englez tinde să imite mai îndeaproape natura, să obțină efecte neprevăzute, prin alei cît mai variat împletite, e presărat uneori cu stînci și cascade. Caracterul de cunoaștere al artei explică și înrudirile de curente în diferitele arte. Avem o literatură, o pictură și arhitectură, o muzică clasică, după cum avem toate aceste domenii reprezentate în romantism sau în alte curente. În limbaje deosebite, aceste manifestări au o unitate ideologică și estetică. Ele nu se înrudesc numai prin stil, ci și prin semnificații comune.

Practica artei formaliste, ca și diferitele curente idealiste în estetică au încercat să reducă arta la nivelul senzației. Opera de artă are evident

un caracter concret-senzorial, solicită unul sau mai multe simțuri. Dar reducerea artei la senzație echivalează cu dizolvarea ei ca artă. Doar în formele extreme ale decadentismului lucrul s-a practicat cu consecvență. In literatură, în ultimele decenii, efemerul amestec cu farsă și snobism al letrismului au încercat să izgonească sensul, reunind cuvintele sau sunetele după valoarea lor sonoră. Dar aceste manifestări ies în afara artei, au numai valoare de simptom. Opera de artă, ca atare, cuprinde totdeauna o semnificație, un conținut pe care-l apreciem după felul în care izbutește să exprime esența realității.

Fără această valoare de cunoaștere, păstrarea operelor de artă ale trecutului, moștenirea artistică, ar fi inexplicabilă. Alături de caracterul popular, despre care vom vorbi mai departe, funcția de cunoaștere a artei îi explică durabilitatea în timp.

După cum am spus, formele pe care le ia funcția gnoseologică, gradele de precizie sînt foarte variate. Se deosebesc după limbajul artelor. Chiar în aceeași artă există trepte și moduri deosebite. In literatură, cunoașterea poate să aibă un caracter direct documentar. Ne referim adesea la valoarea de document artistic a unei opere sau a alteia. E cunoscut textul lui Engels cu privire la Balzac: „In jurul acestui tablou central, Balzac grupează întregul istoric al societății franceze, din care, chiar în detaliile lui economice (spre exemplu, despre noua repartiție a proprietății reale și personale după revoluție), eu am învățat mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii luați laolaltă."[1] Dar alături de prezența directă a documentului, pe care o întîlnim în literatură, în special în epică și în dramaturgie, poezia lirică răsfrînge felul de a gîndi, mentalitatea, ideile unui autor. S-a vorbit de protestul liric pe care-l semnifică poezia curentului eminescian, arătîndu-se la ce realitate socială corespunde. Direct sau prin reacție lirică, literatura își exprimă epoca.

Reflectînd realitatea, ca și cunoașterea teoretică, arta este infinită ca și această cunoaștere. Nici cunoașterea teoretică, nici aceea artistică nu au capăt, pentru că obiectul lor este și el infinit și totdeauna se pot descoperi aspecte noi. Unele sisteme estetice sau filozofice au considerat arta depășită. Este sensul concepției lui Gianbattista Vico, unul dintre pionierii interpretării istorice în gîndirea despre artă, care însă considera primele perioade „de barbarie" ale omenirii mai propice pentru dezvoltarea artistică. După un secol, Hegel a ajuns la o idee asemănătoare, pe baza unui sistem filozofic care privea arta drept o modalitate imperfectă de acces la absolut.

In nici o artă nu se poate afirma vreodată că „totul a fost spus". Exclamația aceasta amară caracterizează formalismul, care, punînd în mod unilateral accentul pe originalitatea procedeelor, se lovește de greutatea de a găsi formule noi. Operele de artă autentice descoperă mereu adevăruri artistice noi, chiar cînd reiau aceeași temă. Să comparăm, de pildă, lucrările

[1] Fr. Engels, *Scrisoare către Margaret Harkness*, în K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

în proză care s-au scris la noi cu privire la răscoala din 1907. Intre scrierile mai vechi — *Răscoala* lui Rebreanu, *1907* de Cezar Petrescu — și cele din literatura contemporană, deosebirea ideologică apare cu ușurință. Chiar cînd au exprimat poziția populară și au condamnat pe asasinii țăranilor, vechile scrieri nu au putut avea perspectiva istorică pe care o oferă realismul socialist. Ceea ce nu înseamnă că ar fi justificat să diminuăm valoarea de monument epic a unui roman ca *Răscoala*. Scrierile noi sînt însă fructul unei trepte ideologice superioare. Dar chiar între aceste scrieri noi de exemplu, între *Descult* de Z. Stancu și *Zorii robilor* de V. Em. Galan — există deosebiri mari în ceea ce privește conținutul de cunoaștere.

Originalitatea în artă nu se reduce la formă decît pentru pomenita poziție formalistă. Fiecare operă trăiește independent în măsura în care spune despre realitate ceva nou.

Specificul reflectării artistice. Am stăruit asupra capacității artei de a comunica semnificații, pentru că problema aceasta e cheia de boltă a esteticii materialiste și pentru că toate eforturile estetismului au tins să conteste artei această funcție.

Din acest punct de vedere, reflectarea artistică și cea teoretico-științifică au o latură fundamentală comună. Sînt amîndouă moduri de generalizare. Dar acesta nu ne îngăduie să le identificăm. Există o nuanță importantă chiar din punctul de vedere al obiectului cunoașterii. Arta e totdeauna legată de om, fie că-l descrie obiectiv în cazul personajelor artistice, fie că, înfățișînd fapte și fenomene în care omul nu e direct prezent, e colorată liric. In acest din urmă caz, omul prezent e însuși artistul. Vom reveni asupra acestei deosebiri discutînd genurile sau personajele literare.

De asemenea, căile și mijloacele artei și științei sînt specifice, deși amîndouă forme ale conștiinței sociale comunică semnificații generale asupra realității.

Tocmai această specificitate n-a fost în stare s-o sesizeze vechile stadii ale materialismului. Ele au tins adeseori să echivaleze cunoașterea artistică cu aceea teoretică. Pe de altă parte, estetismul a subliniat unilateral specificitatea artei, ajungînd s-o opună cunoașterii teoretice.

Estetica marxist-leninistă a rezolvat aparenta contradicție dintre funcția gnoseologică și caracterul specific al artei. Soluția materialistă fusese schițată anterior. Intr-un pasaj frecvent citat din *Privire asupra literaturii anului 1847*, Bielinski a vorbit despre cele două căi de cunoaștere, arătînd ceea ce le este comun și ceea ce le este specific:

„... Admițînd că arta și știința nu sînt unul și același lucru, unii nu-și dau seama că ele nu se deosebesc nicidecum prin conținut, ci prin modul de a trata un anumit conținut. Filozoful vorbește prin silogisme, poetul prin imagini și tablouri, ambii însă spun același lucru. Inarmat cu materiale statistice, economistul *dovedește*, acționînd asupra minții cititorilor sau ascultătorilor săi, că situația unei anumite clase sociale s-a îmbunătățit sau s-a înrăutățit mult din cutare sau cutare pricină. Primul *dovedește*, celălalt *arată* și amîndoi *conving*, primul prin argumente logice, celălalt prin tablouri."[1]

---

[1] V. G. Bielinski, *Opere filozofice alese*, vol. II. Ed. Cartea Rusă, 1957, p. 440.

Estetica marxistă a clarificat, a adîncit și a fondat ceea ce enunță acest pasaj. A precizat, în primul rînd, diferența de obiect între artă și știință, faptul că reflectarea artistică are ca obiect realitatea în raporturile ei cu umanul. Știința se poate ocupa de elemente chimice sau de roci. Într-o natură moartă sau într-un pastel, raporturile cu omul sînt prezente prin interpretarea artistului. Umanul e mereu prezent — direct sau indirect — în opera de artă.

Cunoașterea teoretică — știința, filozofia — folosește calea abstractizării, care duce la noțiuni și la legi. Dintr-un grup de obiecte avînd fiecare individualitatea sa proprie, gîndirea teoretică reține trăsăturile comune întregului grup și înlătură ne cele care sînt particulare unuia sau altuia dintre obiecte. Din contemplarea diferiților arbori lasă la o parte forma sau coloritul individual și reține trăsăturile care constituie conținutul noțiunii de arbore. Vorbind despre om, cunoașterea teoretică nu se referă la ceea ce este particular individului x sau y, ci la ceea ce e comun tuturor oamenilor: ființă cu poziția verticală bimană etc.

Astfel, treptele cunoașterii teoretice duc de la concret — de la „contemplarea vie", de care a vorbit Lenin — la generalizare prin abstractizare, deci prin îndepărtarea de concretul individual. Cunoașterea teoretică se reîntoarce la concret, verificînd generalizarea prin practică. După ce a stabilit o noțiune sau o lege, cunoașterea teoretică verifică exactitatea conținutului noțiunii sau a raportului de legitate, aplicîndu-le din nou asupra concretului. Conținutul unei noțiuni nu se creează deci prin însumarea tuturor trăsăturilor întregului grup de obiecte, ci prin selectarea trăsăturilor comune.

Cunoașterea artistică pornește de la concret, ca și cea științifică. Generalizează și ea. Dar generalizarea nu se mai produce prin despărțire de individual, ci inseparabil de concretul individual. Calea aceasta nu mai este abstractizare, ci tipizare.

Dacă reluăm exemplele de mai sus, vedem cu ușurință că artistul, fie el scriitor sau pictor, nu se mărginește să vorbească de un om în general, ci se ocupă totdeauna de un anumit personaj. Descriind personaje, fapte individualizate, arta le surprinde și le dezvăluie semnificația generală. Orice imagine artistică cuprinde această unitate între general și individual, prezența generalului înăuntrul individualului. Miron Iuga al lui Rebreanu e un personaj cu trăsături unice, nerepetabile. Are o *anumită* înfățișare fizică, o *anumită* stare civilă, un *anumit* caracter, o *anumită* biografie. Dar, în același timp acest personaj atît de individualizat este reprezentantul unei categorii mai largi, al unei clase sociale într-un anumit moment istoric. Este *tipul* boierului, care, în preajma lui 1907, gîndește și reacționează prin optica clasei lui. Are impresia că totul i se cuvine. I se pare firesc să ajungă stăpîn și pe moșia rîvnită de țăranii lipsiți de pămînt. Intenția țăranilor de a cumpăra împreună moșia Nadinei o socotește drept o obrăznicie intolerabilă. I se pare la fel de firesc să poruncească fără drept de replică reprezentanților locali ai aparatului de stat, primarului, plutonierului de jandarmi. Felul cum Miron Iuga se cramponează de privilegiile clasei sale apare și mai limpede în ultima lui ciocnire cu țăranii răsculați.

Scanned with OKEN Scanner

Ambele laturi ale imaginii artistice sînt indispensabile și nu se pot separa. Studiind curentele, stilurile și metodele, vom vedea că uneori opera de artă pune accentul pe individualizare, alteori pe generalizare. Dar în nici o operă de artă autentică nu lipsește cu totul vreunul din cele două elemente. O operă literară, un roman, de pildă, implică o îmbinare anumită de personaje axate în jurul unui subiect. Prin această îmbinare se transmit semnificații și aprecieri asupra realității. Din combinarea unor melodii și acorduri se naște *Eroica* lui Beethoven. Din această combinare unică se desprinde elogiul existenței eroice închinate libertății, în prima parte a simfoniei, sau tragicul dispariției unui luptător, dintr-a doua.

Minimalizarea sau înlăturarea uneia dintre cele două laturi anulează opera de artă. Generalizarea defectuoasă, accentul pus pe individual în dauna generalului împing opera spre naturalism. Ignorarea, subaprecierea individualizării duc la schematism sau la abstracționism.

Această deosebire fundamentală dintre cunoașterea artistică și cea teoretică — deosebirea dintre imagine și noțiune, între tipizare și abstractizare — are diferite consecințe importante. Astfel, în știință sau în filozofie, modul de expunere are mai mică importanță decît în artă. Ceea ce interesează, în primul rînd, într-o operă științifică sau filozofică este demonstrația, înlănțuirea conceptelor, care duc la afirmarea unor adevăruri generale. E foarte important ca această demonstrație să fie făcută cu claritate. Faptul că un filozof sau un om de știință nu are darul expunerii îngreunează comunicarea descoperirilor sale, dar nu-i anulează opera. Se cunosc cazuri de savanți sau de filozofi care au scris greoi. Din această cauză lectura lui Kant e foarte aridă, în timp ce darul expresiei nu numai că înlesnește lectura lui Diderot, care a fost și scriitor de seamă, ci face atrăgătoare exprimarea oricărei idei. Pe de altă parte, faptul că generalizarea teoretică se desparte de individual face ca să putem expune destul de fidel un sistem filozofic sau o teorie științifică, folosind nu numai alte cuvinte, ci și alte exemple decît cele existente inițial în text. Presupunînd că avem gradul de pregătire necesar pentru a înțelege și expune relativismul einsteinian, noi o putem face în cu totul alt mod de expunere decît a făcut-o Einstein. Un întreg domeniu, cum este literatura de popularizare științifică, se bazează pe posibilitatea de a transmite esența unei opere științifice, utilizînd alt material concret și lăsînd la o parte chestiuni de strictă specialitate.

In artă, raportul dintre individual și general face să nu putem comunica asemenea esențe despărțite de concret. Cînd povestim subiectul unui roman, nu avem iluzia că am înlocuit pentru auditori lectura romanului. Nenumăratele detalii din care se încheagă romanul sînt indispensabile.

Progresul în artă și în știință. Aceeași deosebire se manifestă și în modul distinct de a înțelege progresul în artă și în știință.

In cunoașterea teoretică, progresul se desfășoară prin integrare de cunoștințe. In fiecare moment, cunoștințele se adîncesc, vechi erori sînt rectificate. Nici un fizician nu se va mărgini astăzi să studieze fizica într-un tratat de acum un secol. De aceea, fără a diminua valoarea adesea epocală pe care a avut-o la vremea ei o descoperire științifică, înțelegem că un moment *c* este superior în cunoștințe celor anterioare, *a* sau *b*. Un absolvent de facultate din

zilele noastre nu are neapărat meritele și geniul lui Ampère sau Faraday, dar are cunoștințe mai multe decît aceștia. În acest sens, se poate vorbi de un progres oarecum liniar, deși știm că pentru a se obține acest progres a fost nevoie de o luptă ideologică dîrză.

În artă, situația este deosebită. Avînd în vedere unitatea individualului cu generalul, nu putem reține dintr-o imagine numai ceea ce este exact, ci o apreciem în ansamblul ei. Nu putem încerca să eliminăm din epopeile homerice tot ce se referă la zeii în care nu mai credem și să păstrăm doar ceea ce e „document artistic" și „permanență umană". Opera e imagine artistică unitară și organică. De aceea, cunoașterea artistică nu se produce prin integrare și limpezire progresivă decît sub anumite aspecte speciale, de care vom vorbi mai tîrziu. Fiecare operă avînd individualitatea ei proprie, cea posterioară nu este neapărat superioară celei anterioare, în timp ce tratatul de fizică din zilele noastre este superior tratatului de acum un secol, prin plusul, adîncirea, clarificarea cunoștințelor.

Abstracția în artă și imaginea în știință. Deosebirea dintre noțiune și imagine este esențială pentru înțelegerea specificității celor două căi ale cunoașterii. Aceasta nu înseamnă însă că, în practică, ele își au fiecare un domeniu absolut propriu, fără să se amestece vreodată. Faptele ne arată ușor că nu acesta e cazul. Știm foarte bine că există numeroase opere de artă care folosesc abstracția. Literatura este prin însuși materialul ei de expresie, cuvîntul, mai legată de concept. Dar, în afară de această trăsătură generală, vom întîlni numeroase opere literare în care abstracția găsește un loc mai larg. Nu e vorba aici doar de adevărul fundamental că orice operă de artă, literară, plastică sau muzicală, oglindește o concepție despre lume. Întîlnim însă abstracția propriu-zisă, dezbaterea unor idei, a unor probleme de ordin filozofic, social sau estetic, care, la prima aparență, nu se realizează prin procedee propriu-zis literare.

Asemenea opere se cunosc încă din antichitate. Am vorbit despre poemul lui Lucretius și de alte scrieri, în care finalitatea filozofică se împletește cu cea literară. În poezia clasicismului din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sînt cuprinse reguli ale artei poetice și considerații asupra omului. Dar abstracția capătă un loc din ce în ce mai larg o dată cu dezvoltarea romanului și a dramei. În romanele lui Tolstoi sau Turgheniev se discută pe multe pagini despre probleme sociale sau politice, care frămîntau societatea rusă de dinainte și de după desființarea iobăgiei. Romanele lui Anatole France sînt alcătuite în mare măsură din conversații. În teatru, Ibsen și Shaw au practicat așa numita *piesă de idei*. Denumirea e improprie, pentru că orice literatură adevărată e de idei, dar se accentuează prin această denumire prezența mai directă a abstracției.

E firesc ca în literatura realist-socialistă, care se caracterizează prin conștiință istorică și înțelegere științifică a lumii superioară, romanul sau piesa să cuprindă și mai frecvent schimbul de idei, deci folosirea abstracției. Cunoaștem destule pasaje de acest fel — în *Bărăgan* de V. Em. Galan, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy István, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, *Ziariștii* de Al. Mirodan etc.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, filozofia și știința au împrumutat adesea mijloacele artei. Nu s-au mărginit la exemple, ci au căutat să exprime ideile în învelișuri cît mai expresive, folosind comparația și uneori tropii — metafora, alegoria. Platon și-a expus teza idealistă cu privire la disocierea dintre lumea sensibilă și cea inteligibilă printr-o comparație, în cunoscutul mit al cavernei. Istoriile literare citează adeseori lucrări științifice sau filozofice printre monumentele de stil. In istoriile și antologiile diferitelor literaturi vom găsi trecute nu numai pagini foarte numeroase ale istoricilor (Herodot, Tacit, Michelet, Macaulay, Bălcescu, Hasdeu), ci și ale unor medici ca Ambroise Paré, citat ca model de limbă franceză a secolului al XVI-lea, naturaliști ca Buffon sau Fabre. In sfîrșit, pomenita știință popularizată utilizează frecvent mijloacele literaturii pentru a concretiza și a face mai accesibilă o idee.

Cercetînd însă îndeaproape aceste exemple, ne dăm seama că ele nu infirmă, ci confirmă deosebirea fundamentală. E drept că literatura e mai legată de concept pentru că folosește cuvintele. Dar literații — prozatorii și mai ales poeții — se străduiesc tocmai să redea cuvintelor prospețimea și forța concretă, intensitatea materială. Cît privește prezența abstracției ca atare, vedem că, în toate exemplele în care abstracția există în opera de artă fără să pară a constitui un corp străin, ea e subordonată unității imaginii. In romanele cu valoare artistică, conversațiile sînt legate de personaje; poziția ideologică a fiecăruia îi completează caracterizarea. Citind *Război și pace*, ne dăm seama cît e de necesară, pentru completarea fizionomiei proprii a nenumăratelor personaje din roman, expunerea ideilor lor într-o problemă sau alta. Dimpotrivă, parantezele de filozofie a istorici, pe care le face Tolstoi în aceeași operă și care sînt eronate, promovînd o concepție fatalistă, par străine de fluxul narațiunii. Incorporarea în imagine, felul în care abstracția completează o situație sau un personaj, este criteriul principal după care îi apreciem oportunitatea. Mijloacele literare, pe care le folosește filozoful sau omul de știință, au totdeauna un caracter demonstrativ, servesc pentru a clarifica și a argumenta. Ni s-ar părea bizară atitudinea unui savant sau a unui profesor care și-ar întrerupe expunerea pentru a plăsmui imagini artistice. In știința popularizată, de asemenea, comparația sau alegoria au funcție demonstrativă.

Precizia în artă. Toate celelalte deosebiri între cunoașterea artistică și cea teoretică provin din cea fundamentală. Din deosebirea de mijloace și metode, deosebirea între noțiune și abstractizare, pe de o parte, imagine și tipizare, pe de alta, reiese și cea referitoare la precizie. Ar fi eronat să spunem că în artă cunoașterea este imprecisă. In vag, în contururi nedefinite se complac doar anumite forme de dezagregare din muzică, literatură sau plastică. Dar este cert că, în artă, cunoașterea nu are precizie cantitativă ca în știință. Ceea ce interesează este diferența calitativă între obiecte, relațiile dintre oameni, nuanțele unei stări sufletești etc.

De aceea, textul citat din scrisoarea lui Engels către Margareta Harkness cu privire la Balzac nu trebuie vulgarizat. Subliniind valoarea documentară a operei balzaciene, Engels n-a încercat să asimileze cele două feluri de cunoaștere și să atribuie artei precizia cantitativă cu care ne informează

Scanned with OKEN Scanner

știința. Este sigur că, atunci cînd căutăm o astfel de precizie, ne îndreptăm către știință. Cînd vrem să aflăm numărul populației dintr-un anumit moment istoric și dintr-o anumită țară nu căutăm datele într-o operă literară, ci într-o coloană statistică. Pe de altă parte, în afară de cazurile în care datele documentare devin un procedeu artistic special, așa cum se întîmplă în romanul istoric sau uneori în reportaj, introducerea de cifre, de diagrame într-o operă de artă îngreunează textul.

Chiar în artele în care armonia, simetria formelor joacă un rol esențial — cum e arhitectura, de pildă — impresia artistică nu se bazează pe precizia cantitativă. Nu ne interesează dimensiunile exacte în metri și centimetri ale catedralei Sf. Petru, sau ale Sf. Sofia, ci impresia de monumental, sau de plutire pe care ne-o produc respectiv Sf. Petru ori cupola Sf. Sofii. In muzică, armonia se sprijină pe anumite raporturi matematice între sunete. Dar cu acestea se ocupă acustica. Impresia muzicală nu distinge aceste raporturi.

După specificul diferitelor arte, precizia e variabilă, fiind mult mai mare în literatură decît în muzică, de pildă.

Această diferență de precizie, consecința faptului că individualul e prezent în imaginea artistică și că generalizarea se face înăuntrul lui, duce la posibilitățile mereu reînnoite de interpretare a artei. O dată cu trecerea anilor, analizele succesive descoperă într-o operă alte aspecte noi. Critica nu-și spune ultimul cuvînt asupra unei opere de artă, după cum cunoașterea artistică e infinită. Aceasta nu înseamnă că descoperirile în critică sau în istoria literară sînt efemere. In măsura în care descoperirile urmează o cale științifică în cunoaștere, ele constituie, ca în orice domeniu al științei, pași spre descoperirea adevărului.

Aprecierea în timp a unei opere de artă depinde de doi factori foarte deosebiți. Ea se schimbă datorită variabilității sociale a idealului estetic. O operă grandioasă ca aceea a lui Shakespeare a cunoscut interpretări diverse, după optica deosebită a interpretatorilor, după evoluția istorică a idealului artistic. La mai puțin de un secol după ce au fost scrise, în timpul Restaurației engleze, piesele lui Shakespeare au fost adaptate la gustul artificial al aristocrației Restaurației. Introducînd în Franța teatrul shakespearian, Ducis s-a simțit și el obligat să modifice piesele după gustul clasic și în spiritul literaturii franceze a secolului al XVIII-lea. Exemplele se pot înmulți. Să mai amintim lucrurile deosebite, pe care le-au căutat și le-au găsit în literatura elină umaniștii, scriitorii clasicismului sau romanticii.

Dar în afară de această variabilitate a interpretărilor, care e condiționată de evoluția opiniilor estetice, se remarcă posibilitatea mereu reînnoită de interpretare, pe care opera artistică de valoare o oferă prin însăși bogăția sa. Despre marii noștri clasici, despre Caragiale, Eminescu, Sadoveanu, au scris înaintașii criticii materialiste și se scrie și astăzi fără să putem spune că subiectul s-a epuizat. Cu unele rectificări necesare, datorite limitelor istorice, ceea ce au scris Gherea și Ibrăileanu despre Eminescu sau Caragiale rămîne valabil și prețios.

Scanned with OKEN Scanner

Rolul imaginației în cunoașterea artistică. Legate de diferența fundamentală dintre cele două tipuri de cunoaștere, putem remarca și alte deosebiri.

Că imaginația are un rol mai important în artă decît în știință sau filozofie ar părea un lucru de la sine înțeles. De altfel, el a fost arătat cu claritate încă de Aristotel în *Poetica,* în comparația dintre istorie și poezie: „Din cele spuse pînă aici, reiese lămurit că rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla. Întîmplările sînt posibile după asemănarea cu realitatea sau după necesitate. În adevăr, istoricul și poetul nu se deosebesc prin faptul că unul își prezintă povestirea în versuri și celălalt în proză (s-ar fi putut pune în versuri opera lui Herodot, și versificată, tot istorie ar fi rămas, cum era în proză); ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povestește întîmplări care au avut loc, iar celălalt întîmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, poezia este mai filozofică și mai aleasă decît istoria, căci poezia povestește mai mult ceea ce e general, pe cînd istoria ceea ce e particular"[1].

În concepția modernă, istoria e știință — explică și stabilește legități — nu numai relatare de fapte. Dar deosebirea făcută de Aristotel acum mai bine de două milenii este importantă. Arta, ocupîndu-se de ceea ce s-ar putea întîmpla, de *ficțiunea verosimilă*, se bazează pe imaginație, subordonînd-o corespondenței cu realitatea. Reluînd distincția, Horațiu avea să extindă domeniul ficțiunii verosimile și la fabulos, insistînd însă și el asupra verosimilității.

Totuși, în clasicism, imaginația a fost privită cu neîncredere, ca o sursă de erori posibile. Este consecința influenței carteziene. În acest sens, Boileau în *Arta poetică* pune în gardă împotriva influenței pernicioase pe care o poate avea fantezia asupra artistului.

Rolul imaginației și al sentimentului a fost accentuat de unele curente artistice și teoretizat estetic, imaginația și sentimentul fiind concepute în opoziție cu cunoașterea. Așa au procedat unii teoreticieni preromantici (Shaftesbury, Hutcheson, sau, în romantismul german, Schleiermacher). Dar opoziția între cunoaștere și imaginație este posibilă doar în cadrul unui mod idealist de a gîndi. Pisarev, unul dintre democrații revoluționari ruși, a făcut o distincție între cele două direcții posibile ale visului, în sensul „mersului firesc al evenimentelor" și împotriva acestui sens. Lenin a reluat această distincție, aplicînd-o în practica politică.

A fost astfel adîncită și vechea distincție aristotelică dintre poezie și istorie. Visul, fantezia nu pot fi despărțite de artă. Esențială este orientarea, direcția spre care se îndreaptă visul. Ambele tendințe ale romantismului au pus accentul pe fantezia creatoare. Dar în vreme ce romantismul progresist a scrutat, chiar neprecis, viitorul și făcea din vis o prelungire a atitudinii active față de realitate, romantismul subiectivist a cultivat fantasticul în sine, opunîndu-l realității, servindu-se de el ca de un refugiu împotriva realității. Nu se pune deci în discuție viabilitatea artistică a literaturii fantastice, care ocupă un loc însemnat în creația literară scrisă de pretutindeni și în folclor. Ideea raportului dintre fantastic și real nu trebuie înțeleasă mărunțit, cam

[1] Aristotel, *Poetica* (trad. Const. Balmuș), Ed. Academiei R.P.R., 1957, p. 31.

în genul întrebării: „de cîte poște pot fi cizmele fermecate din basme"? Raportarea la realitate e o problemă de concepție.

Un întreg domeniu al literaturii, care astăzi dobîndește importanță din ce în ce mai mare datorită marilor cuceriri ale științei, literatura de anticipație, fantastico-științifică, se bazează pe capacitatea de a visa în sensul dezvoltării sociale, în acord cu realitatea. Pornind de la datele științelor din vremea sa și anticipînd dezvoltarea acestor științe, Jules Verne a putut să descrie — firește, fără precizie — invenții care au fost perfectate mai tîrziu, cum sînt submarinul, avionul etc. Astăzi, apar pagini îndrăznețe care descriu viitoarele călătorii interplanetare. Desigur că detaliile concrete, cu privire la instrumentele și aparatele folosite, ori la peripețiile posibile, nu vor corespunde. Dar cele înfăptuite ne dau siguranța că viitorul va confirma, în liniile lor mari, aceste anticipații.

Imaginația este indispensabilă și în știință, în creația științifică mai ales, dar și în perceperea unei opere științifice. In ambele cazuri însă, rolul deosebit al imaginației provine din deosebirea dintre cele două căi de cunoaștere. Știința pornește de la concret, dar ajunge la relații între noțiuni, la legi. Pentru omul de știință e important ca aparatele sale să fie bine dimensionate. Detaliile lor concrete, armonia formei sau a culorii sînt indiferente. Se citează adesea, anecdotic, cazul lui Newton, care ar fi fost îndreptat spre descoperirea legii gravitației de căderea unui măr, sau al lui Papin, care ar fi ajuns să înțeleagă forța aburilor privind o oală ce dădea în foc. Acestea pot fi puncte de pornire, dar pentru a descoperi o nouă relație între fenomene — la care, firește, a contribuit și imaginația —, Newton ori Papin au operat cu abstracții.

Cînd creează, artistul rămîne în domeniul concretului. Există tipuri diverse de creatori. Unii sînt mai sensibili la aspectele plastice ale realității, sînt tipuri vizuale. Alții, la cele sonore. In toate cazurile însă, artistul trăiește concretul mult mai intens decît omul obișnuit. Funcțiile lui psihice — percepția, memoria, imaginația — operează cu ușurință în domeniul concretului. Se cunosc nenumărate fapte cu privire la sensibilitatea și la memoria marilor muzicieni (Mozart, Enescu), la puterea de observație a unor scriitori. Imaginația artistului își merită numele în sens etimologic. Ea operează efectiv cu imagini, e fantezie creatoare.

Un lucru asemănător se întîmplă și în receptarea operei de artă. Ne păstrăm și atunci în domeniul concretului. Nu toți oamenii au aceeași putere de a „imagina" faptele pe care le citesc într-un roman. Intră în joc aici și tipul romancierului — unii romancieri ca Balzac sau Zola descriu amănunțit cadrul, figurile, costumele etc., alții mai vag. Această capacitate e în raport și cu tipul psihologic al cititorului. Lectura unui roman nu are precizia de evocare concretă pe care o posedă vizionarea unui film. Dar cît ar fi de variate tipurile de scriitor și de cititor, se observă ușor modul deosebit în care funcționează imaginația atunci cînd citim un roman, sau cînd luăm contact cu o teorie științifică.

La rolul imaginației în artă se raportează și sentimentul ficțiunii. Arta imită realitatea — fidel sau nu. Dar arta nu este însăși realitatea, nu se identifică cu ea. O imită, o reproduce după legile ei specifice.

Scanned with OKEN Scanner

Numai copilul va încerca să apuce mărul pictat. Numai omul lipsit de pregătire artistică se supără pe actorul care joacă rolul intrigantului. Se citează cazul unui soldat cu prejudecăți rasiste, care l-a împușcat pe interpretul lui Othello, în timpul unei reprezentații a capodoperei lui Shakespeare, sub cuvînt că nu poate tolera ca, în fața lui, o femeie albă să fie ucisă de un negru.

Cititorul și spectatorul cu minim de pregătire artistică știu că o operă de artă poate exprima trăsături esențiale din realitate, dar ea nu este însăși realitatea. De aceea acceptă un șir de convenții indispensabile într-o artă sau alta. Li se pare normal să vadă pe scenă o încăpere lipsită de al patrulea perete. Li se pare normal ca în cele trei ore cît au citit o carte sau au vizionat un spectacol să se petreacă fapte desfășurate pe ani sau uneori pe secole. Acordă romancierului dreptul să descrie ce se petrece în sufletul unui personaj, deși acesta se află singur în cameră și nu și-a împărtășit nimănui simțămintele.

Sentimentul de ficțiune verosimilă însoțește receptarea operei de artă. Timpul și spațiul artistic nu sînt identice cu cele reale. Aceasta nu poate constitui însă un pretext pentru divagația formalistă și estetizantă. Arta reproduce realitatea după legi proprii, dar *reproduce realitatea*. Admitem ca timpul în artă să fie mai concentrat, ca, după importanța deosebită a unui eveniment, un scriitor să acorde zece pagini pentru a nara cinci minute din viață și o singură pagină pentru a rezuma cîțiva ani. Dar nu putem admite arbitrarul, despărțirea timpului artistic de cel din viață, haosul. Și aici discuția nu se duce în jurul unui procedeu, care în arta realistă poate fi utilizat în mod fertil, ci în jurul unei concepții. Epica modernă se caracterizează prin mobilitate în timp. Momentele narațiunii pot alterna surprinzător de la prezent la trecut și înapoi la prezent, cum se întîmplă în *Romanticii*, romanul marelui poet revoluționar care a fost Nazim Hikmet. Și aici se pun aceleași probleme: ce concepție se descifrează în opera respectivă, în ce măsură avem de-a face cu optica subiectivistă, care jonglează cu durata, sau cu tendința de a descrie un univers haotic? Încercările de a răsturna ordinea temporară a faptelor dintr-unele romane contemporane, de care vom mai vorbi discutînd compoziția, ne dau impresia de inutil, de arbitrar și haotic. Nu putem renunța la nici una dintre cele două laturi ale *ficțiunii verosimile*.

Emoția în artă. Cu privire la rolul emoției în artă, s-a întîmplat același lucru ca și cu privire la imaginație. Teoreticienii „criticii sentimentele" din secolul al XVIII-lea, sau, mai recent, diverse manifestări artistice adversare realismului au accentuat rolul emoției împotriva cunoașterii. S-a afirmat că arta este în special sau exclusiv emoție. Arta este și emoție. Caracterul emoțional este definitoriu. Nici aici nu există opoziție între cunoaștere și afectivitate. Cunoașterea artistică se colorează mai viu cu emoție, fără a-și pierde funcția principală de a reproduce esența realității. Romanele lui Balzac, piesele lui Shakespeare sînt — fiecare în limbajul propriu momentului literar pe care-l reprezintă — gîndire artistică, care transmite sensuri solicitînd intens afectivitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut că, și în creația sau percepția științei, imaginația își are rolul ei. Același lucru în ce privește emoția. Rolul emoției în creația științifică este evident. Tensiunea, frămîntările pe care le implică cercetarea, bucuria descoperirii, au fost adesori descrise în literatură. În romanul *În căutarea absolutului*, Balzac a scos la iveală caracterul mistuitor al pasiunii pentru cercetarea științifică.

Pentru a evidenția deosebirile dintre cele două forme de cunoaștere, ne interesează însă, mai ales, receptarea operei științifice. Structura afectivă a oamenilor este foarte variată. Dar — în genere — nici aici nu există stări afective neutre. Cînd citim o lucrare științifică sau filozofică, cînd rezolvăm o ecuație matematică nu sîntem indiferenți. Concentrarea, interesul, bucuria înțelegerii sînt stări emotive. Tot o stare emotivă, dar cu alt sens este și plictiseala stîrnită de o activitate puțin interesantă.

Dacă facem comparație cu arta, vedem însă ușor care sînt deosebirile — calitative și cantitative. Emoția artistică este mult mai *diferențiată* și mult mai *intensă* decît aceea trezită de cunoașterea teoretică.

Diferențierea emoțiilor în artă este enormă, pentru că fiecare operă naște gama ei proprie de emoții. Citind o lucrare științifică sau rezolvînd o ecuație, simțim o anumită plăcere, un anumit interes, care se naște din exercitarea unei funcții intelectuale. În aceste cazuri, emoțiile nu se deosebesc după natura problemei. O ecuație cu două necunoscute nu stîrnește un altfel de interes decît una cu o necunoscută. În artă, fiecare operă trezește prin conținutul ei emoții care pot varia de la zîmbet, rîs și pînă la tristețea adîncă. Emoția este deci intrinsecă imaginii. Trăim o dată cu Pierre Bezuhov, zîmbim sau ne simțim stingheriți în diferitele lui căutări, adesea naive, de a-și da un sens existenței, încercăm un sentiment de amărăciune cînd îl vedem ademenit în căsătoria atît de nepotrivită cu Hélène, participăm la pasiunea lui pentru Natașa. Sînt numai cîteva din sentimentele pe care le stîrnește *Război și pace*.

Diversitatea afectivă e evidentă în speciile mai complexe — romanul sau drama. Gama emotivă din *Desculț* de Zaharia Stancu sau din *Bălcescu* de Camil Petrescu e foarte întinsă. O putem observa însă și în speciile cu complexitate și dimensiuni mai mici, în schiță, în speciile lirice. Analiza constată ușor varietatea registrului afectiv din oricare culegere lirică. Chiar cînd aceste culegeri sînt unificate de un motiv ce revine stăruitor, ele nu cad în uniformitate afectivă și în uniformitate de idei decît la submediocri. Un volum de poezii axat în cea mai mare parte pe o anumită problematică, cum este *Pe coardele timpului* de Beniuc, are și afectiv o izbitoare diversitate și structură polifonică. Fie că e vorba de poezia lirică, fie de dramă, fie că e vorba de literatură, de muzică sau de plastică, fiecare imagine trezește prin conținutul ei un complex afectiv.

Emoția în artă e și mult mai intensă în raport cu receptarea științei. Numai cînd reflectăm asupra caracterului cunoașterii teoretice, ne dăm seama că și această cunoaștere e însoțită discret de o tonalitate afectivă. Emoția artistică merge de la zîmbet la cutremurare, se descarcă în rîs sau lacrimi.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie făcută însă o precizare. Sentimentul ficțiunii artistice, de care am vorbit, controlează intensitatea emoției, o împiedică să ajungă pînă la gradul celor trezite de faptele reale. Plîngem la un spectacol puternic, interpretat de mari actori, dar în penumbră rămînem conștienți de faptul că Desdemona nu a murit într-adevăr, că după coborîrea cortinei se va ridica și va ieși să salute publicul.

Rolul emoției în artă arată că arta este intelectual-afectivă, este o formă a conștiinței sociale mai intens colorată afectiv decît știința sau filozofia. De aici și posibilitățile superioare pe care le are de a educa și însufleți, pentru că acționează și asupra gîndirii, și asupra sentimentelor.

C. TIPIZAREA. TENDINȚA IN ARTĂ. CARACTERUL DE CLASĂ AL ARTEI

Tipizarea. Am văzut că arta reproduce realitatea fără a o copia detaliu cu detaliu. Este evident că un roman care povestește evenimente petrecute în cîțiva ani și se citește în cîteva ore lasă la o parte nenumărate fapte. Altminteri și lectura ar trebui să dureze tot cîțiva ani.

Arta imită viața, exprimîndu-i esența. Ea triază și ierarhizează faptele din realitate. Lucrul acesta l-au observat și l-au preconizat demult și esteticienii materialiști, și scriitorii realiști. In articolul său, *Cîteva păreri* (1896), Caragiale subliniază, printr-un exemplu, necesitatea alegerii detaliilor și a așezării lor în operă la locul și momentul potrivit. El imaginează acolo o întîmplare dramatică între doi prieteni, care ajung să se dușmănească pentru o femeie. Iar în momentul dramatic al răfuielii, îl pune pe autorul închipuit să facă o paranteză și să înceapă a compara tulburarea din sufletul eroilor cu valurile mării. Condamnînd asemenea digresiuni deplasate, care întrerup acțiunea, Caragiale cerea autorului să-l plimbe pe mare „la vreme și cu socoteală".

Arta este deci elaborare a faptelor culese din realitate, pentru ca ele să poată exprima esența acestei realități. De fapt, nici un curent artistic nu s-a putut lipsi de elaborare. Dar, uneori, exponenții unor curente ostile realismului sau străine de el au contestat elaborarea, au susținut că artistul nu are de ales, ci numai de transcris fapte exterioare sau fapte sufletești. Discutînd despre compoziție, vom vedea că și aceste curente au fost silite în practică să elaboreze într-o oarecare măsură opera. Arta lipsită de elaborare, arta care nu triază și nu alege detaliile se desființează pe sine ca artă, devine haos.

Scriitorului — pentru a ne referi în special la literatură — i se pune deci problema importantă de a selecta faptele din realitate și de a le acorda o importanță mai mare sau mai mică, după semnificația lor mai mare sau mai mică. Povestind sau descriindu-și impresiile, scriitorul nu revarsă la întîmplare detaliile, ci le organizează și le accentuează.

Există într-o operă literară și detalii care nu au o semnificație în sine, ci sînt menite să exprime bogăția concretului. Costumul unui personaj, sta-

tura unei figuri secundare, atîtea și atîtea alte detalii nu au neapărat o semnificație mai largă. De acest fel sînt detaliile prin care ni se descrie locuința lui Titu Herdelea în *Răscoala*, sau momente din conversația lui Ilie Barbu cu nevasta lui în *Desfășurarea* lui Marin Preda. Nici ele nu sînt presărate la întîmplare, ci alese de scriitor tocmai pentru a da impresia de concret, de diversitate a vieții. Însă, în general, detaliile nenumărate, cuprinse într-o operă literară, sînt semnificative. Ele constituie tocmai actul prin care un fapt individual capătă înțeles general, adică actul tipizării.

Să deschidem romanul *Morometii* de Marin Preda și să-l răsfoim la întîmplare. Iată scena dintre Ilie Moromete și agentul fiscal. Îl vedem pe Moromete întîmpinîndu-l cu indiferență ironică pe „omul autorității". Nu răspunde la cererea acestuia de a-i plăti impozitul, îl face să creadă că-i va da toată suma, îl lasă să scrie chitanța și apoi declară imperturbabil că n-are bani. Ne dăm seama că țăranul amenințat de fisc încearcă să-și obosească adversarul, pentru a obține fracționarea datoriei. Pînă la urmă, într-adevăr, agentul fiscal se va mulțumi cu mai puțin. Din banii luați pe salcîm, Moromete va mai putea păstra o parte. Aici, ca și în tot restul cărții, condiția de țăran mijlocaș din trecut, încolțit de datorii și amenințat mereu să-și piardă pămîntul, îl silește pe Moromete la o complicată tactică.

Orice analiză literară ne permite să înțelegem procesul de ierarhizare și de triere a faptelor, prin care scriitorul ajunge să obțină tipizarea. Pentru opera literară, care reproduce fidel esența realității, tipicul din artă urmărește tipicul din viață.

Asupra criteriilor după care se distinge această tipicitate, asupra modului în care putem descoperi ce este cu adevărat tipic în viață, pentru a-i da cuvenita importanță în artă, s-au dus îndelungate discuții. Critica și teoria literară marxistă au progresat în această direcție, corectînd succesiv diferite erori care tindeau să impună în problema tipicului norme foarte rigide. Uneori, în discuțiile critice mai vechi, s-a accentuat unilateral asupra unui singur criteriu. Tipic a fost considerat ceea ce era mai răspîndit. Interpretată îngust în critică, o asemenea concepție risca să împingă literatura spre mediocru, spre cenușiu și plat. Știm foarte bine că lucrul acesta nu s-a întîmplat decît în opere mediocre, că toate marile opere ale realismului socialist s-au dezvoltat căutînd cu îndrăzneală tipicul nu numai în fenomenele de cea mai mare răspîndire, ci și în cele care exprimau forțe sociale noi. Artistul simte adesea nevoia să reliefeze, să insiste asupra unei trăsături. Astfel stăruie Molière asupra avariției lui Harpagon, Balzac asupra aceleiași patimi la Gobseck sau Grandet, ori Delavrancea asupra lui Hagi-Tudose.

Dar relieful intens, insistența nu sînt necesare în artă oricînd și oricum. Ele depind de problema, de conținutul fiecărei opere, de stilul individual al scriitorului, de curentul căruia îi aparține. „Exagerarea conștientă" e mai rară în clasicism, mai intensă în romantism, fără ca să condamnăm un curent sau altul pentru că a folosit-o prea mult sau prea puțin.

Tendința în artă. Tipizarea literară, modalitate specifică de generalizare artistică, ne-a arătat că nu trebuie să înțelegem simplist termenul de

Scanned with OKEN Scanner

reflectare. Arta nu reflectă ca o oglindă: tot şi mecanic. Am văzut că, prin însuşi specificul cunoaşterii artistice, ea presupune selecţionare şi ierarhizare. Dar mai intervine o importantă latură, care face ca reflectarea artistică să nu fie identică cu cea studiată de optică. Este latura subiectivă a creaţiei. Reflectarea se face prin intermediul unui artist, care are ideile şi aspiraţiile lui sociale, politice, morale, care are o concepţie de viaţă. Artistul nu se comportă neutru, ci influenţează imaginea, îi imprimă propria lui concepţie. Altminteri, n-am avea decît opere veridice — în sens larg, realiste. Dar ştim foarte bine că în toată istoria artei s-au ciocnit tendinţele de a reproduce cît mai fidel esenţa realităţii, cu cele care au dus la imagini deformate. Acelaşi eveniment, aceleaşi grupe de fapte apar în opere de orientare opusă. Revoluţia franceză e descrisă progresist de către Victor Hugo sau Stendhal şi profund reacţionar de baroneasa Orczy în *Macul Roşu.* Tot atît de contradictoriu e înfăţişată şi Revoluţia Socialistă în scrierile lui Şolohov, Leonov şi Fedin sau în scrierile emigranţilor albi.

Orice operă de artă reflectă deci tendinţele, concepţia despre lume în general, a aceluia care o plăsmuieşte. Aceasta nu înseamnă că o operă literară de pildă, trebuie să cuprindă în anexă un sistem filozofic. Există şi cazuri cînd opere vaste transmit direct sisteme filozofice, sociale şi etice. Aşa se întîmplă cu ciclul de romane balzaciene ori cu romanele lui Tolstoi — *Anna Karenina, Război şi pace, Învierea.* Dar, în general, concepţia despre lume e mai puţin clară, cuprinde diverse grade de claritate şi de explicitare. Ea poate apărea direct, poate fi promovată activ, lucru frecvent în momentele revoluţionare. Intîlnim faptul acesta în literatura enciclopediştilor, a 48-iştilor. Îl întîlnim, astăzi, în literatura realismului socialist. Dar concepţia despre lume poate fi transmisă prin mijloace exclusiv artistice. Ostilitatea eminesciană faţă de opacitatea şi meschinăria cu care societatea vremii întîmpina creatorii de geniu apare în poezia lirică, după cum apare şi în simbolul *Luceafărului.* Cu toată diversitatea tematică, uriaşa operă a lui Sadoveanu e unificată de ideologia lui democrată, comunicată totdeauna din interiorul imaginii artistice, prin relaţiile dintre personaje şi prin atitudinea scriitorului. Concepţia despre lume se poate exprima în limbajul unei alte forme de conştiinţă socială. In vechea poezie a lui Tudor Arghezi, răzvrătirea se exprimă în termeni religioşi. Poetul caută divinitatea, o înfruntă sau o contestă.

Aceasta arată generalitatea fenomenului. Tendinţa este o lege obiectivă a artei. E consecinţa determinării sociale asupra individului. „Nu poţi trăi într-o societate şi să fii liber de această societate"[1] a spus Lenin. Orice forme ar îmbrăţişa, cît de deosebite ar fi limbajele diferitelor arte, tendinţele care exprimă concepţia filozofică şi social-politică a scriitorului îşi spun cuvîntul cu diverse grade de claritate. In arta trecutului, simpatia pentru acţiunea de eliberare a maselor, avîntul luptei democratice au luat forma apelului direct în poezia lui Shelley, dar au însufleţit şi muzica din *Fidelio* sau marşul funebru din *Sonata Op. 26* de Beethoven.

[1] *Lenin despre cultură şi artă,* E.S.P.L.P., 1957, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

Polemica dusă la sfîrșitul secolului trecut de către critica și estetica materialistă, grupată în jurul lui Gherea și al *Contemporanului* și junimism, cunoscuta dispută între partizanii artei cu tendință și cei ai artei pentru artă, n-a opus două realități estetice, ci o lege estetică și deformarea ei idealistă. Există o concepție a „artei pentru artă". Dar în practica artistică nu există, de fapt, artă pentru artă. Însăși evitarea tendinței este o luare de atitudine, reprezintă o tendință. În anumite momente istorice, ea poate avea un sens protestatar, poate reprezenta o condamnare a utilitarismului meschin al burgheziei. În acest sens se explică atitudinea unora dintre romantici. Estetismul unui mare poet ca John Keats a avut o asemenea rădăcină. Dar în general, în momentele de ciocnire ideologică netă, în momentele de ascensiune ale unei clase progresiste, cultivarea estetismului reprezintă un sprijin dat claselor interesate în conservarea vechilor instituții, exprimă, de fapt, tendințele acestor clase. Intr-un moment de dezvoltare a mișcării muncitorești, junimismul a promovat estetismul, concepția artei impasibile, indiferentă la conținutul social-politic cu care operează.

Aflăm astfel, în istoria artei, tendințe care se ciocnesc. In acest sens trebuie înțeleasă tendința, ca o influență explicită sau nu, conștientă sau nu, a concepției despre lume asupra operei scriitorului respectiv. Ea a fost adesea confundată cu teza. Hegel și Bielinski au combătut la vremea lor didacticismul în artă. La sfîrșitul secolului trecut Gherea a făcut distincția clară între tendenționism și tezism. In articolul său *Tendenționismul și tezismul în artă*, Gherea arătase că tezismul minimalizează arta, concepînd-o drept ilustrarea unor teze abstracte.[1] Tezismul răstoarnă deci calea cunoașterii, care pornește de la concret și generalizează, sprijinindu-se pe concret, și caută să potrivească faptele la un adevăr abstract. În acest sens, o idee importantă fusese enunțată de Engels în scrisoarea către Minna Kautsky: „Dar eu cred că tendința trebuie să reiasă din situație și din acțiune însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres, și poetul nu este obligat să ofere cititorului de-a gata rezolvarea istorică pe care o va da viitorul conflictelor sociale descrise de el"[2]. Este evident că a doua idee cuprinsă în acest citat este valabilă în cadrul realismului critic, de care se ocupă Engels. Prin noua treaptă ideologică, pe care o reprezintă, prin perspectiva sa revoluționară, realismul socialist este în stare să ofere cititorului soluția istorică a conflictului. Nu o oferă însă de-a „gata" didactic. Trebuie subliniată importanța, pentru orice operă artistică, a precizării făcute de Engels cu privire la încorporarea tendinței în imagine.

Lipsa de înțelegere clară a deosebirii dintre tendință și teză a făcut posibile unele situații paradoxale în literatura noastră trecută. Astfel, Vlahuță — deși a practicat totdeauna o artă cu tendință fățișă — a polemizat violent în 1894 cu publicațiile socialiste în problema artei cu tendință. Chiar Caragiale, care și teoretic a afirmat importanța tendinței în artă, a ezitat uneori în schimbul său de scrisori cu Vlahuță, apărute în „*Universul*" din

[1] C. D. Gherea, *Tendenționismul și tezismul în artă*, vol. I, E.S.P.L.A., 1957, p. 75.
[2] *Scrisoarea lui Engels către Minna Kautsky*, în K. Marx și Fr. Engels *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 133.

1909, ori în articolele sale de critică literară[1], confundînd, de asemenea, tendința cu teza.

Caracterul de clasă și de partid al artei. Tendința este deci o lege obiectivă și generală a artei. In societatea împărțită în clase, principala axă pe care se organizează tendințele, principala orientare pe care o dobîndește concepția despre viață la orice artist, o constituie caracterul de clasă. „Perfecta obiectivitate", iluzia artei în afara claselor, este dezmințită de orice fapt de istorie a artei. Din momentul în care apar clasele antagoniste, ideologia le răsfrînge opoziția. Concepțiile de clasă opuse se ciocnesc în artă, filozofie, morală. Orice moment din istoria literaturii am lua, vom regăsi înfruntarea dintre literatura scrisă de pe poziția unei clase sau a alteia. In evul mediu, literatura de curte, cea din ciclurile epice cavalerești exprimă, prin moravurile zugrăvite și prin concepția de viață, punctul de vedere al aristocrației feudale. In același timp, poziția burgheziei, care începe să se afirme ca o clasă, se face simțită o dată cu începuturile romanului modern — chiar în formele sale umile, de parodie a povestirilor cavalerești, apare în poezii satirice sau în scrieri dramatice cum e *Farsa avocatului Patelin*. Alte stadii ale dezvoltării sociale vor reprezenta pozițiile acelorași clase în raporturi deosebite. In secolul al XVII-lea literatura aristocrației cultivă în Franța un idilism dulceag, întins pe miile de pagini ale romanelor lui d'Urfé sau Scudéry, ori în specii de poezie manieristă, madrigale, idile. In același timp, arta burgheziei în afirmare mai hotărîtă și în alianță temporară cu monarhia, împotriva aristocrației, generează, după cum știm clasicismul secolului. In secolul următor, pozițiile raționaliste au fost preluate de aristocrație și au căpătat o mască cinică. Burghezia își afirmă tematica și concepția proprie în literatura preromantică, ca și în critica necruțătoare făcută de enciclopediști.

Intîlnim exemple similare în fiecare capitol de istoria artei. Studiind fazele premergătoare realismului socialist, vom vedea cum s-a afirmat clasa muncitoare în literatură. La început, a influențat prin mișcările sale de masă — cum a fost cea foarte amplă a Chartismului — pe cîte un scriitor sau cîte o operă: pe Dickens, pe Carlyle, pe Elisabeth Gatskell. Mai apoi, formele de luptă organizate și momentele revoluționare — în special prima dictatură a proletariatului din istorie, Comuna din Paris — au lăsat dîre mult mai adînci, au determinat ivirea unor exponenți mai mult sau mai puțin consecvenți și clarificați ai proletariatului, scriitorii Comunei: Jules Vallès, Eugène Pottier, Louise Michel. La începutul secolului nostru, apariția partidelor de tip nou, care determină o etapă calitativ deosebită în dezvoltarea mișcării muncitorești, duce la o altă etapă în literatură, la primele semne ale unei metode noi de creație — realismul socialist.

Complexitatea raporturilor sociale și intervenția factorilor suprastructurali creează o mare diversitate de situații. Dar analiza ideologico-artistică poate descoperi în fiecare operă dominanta de clasă.

Ca și tendința, caracterul de clasă este o lege obiectivă a artei în societatea împărțită în clase.

---

[1] *Politică și literatură* și *Cîteva păreri*, *Opere*, vol. III, E.S.P.L.A., 1952, p. 255.

Poziția de clasă și originea de clasă. Poziția de clasă corespunde în general cu originea de clasă a scriitorului, dar nu se confundă cu ea. Și în viața socială, în general, căutăm poziția de clasă a unui om în practica lui socială și în concepția lui. În literatură, poziția de clasă ne-o indică opera.

În *Manifestul Partidului Comunist*, Marx și Engels au arătat că, în perioadele de descompunere a unei orînduiri, o parte a clasei dominante se rupe de această clasă și trece de partea taberei revoluționare. Tradus în literatură, faptul arată posibilitatea ca oameni născuți într-o clasă dominantă să devină exponenții unei literaturi revoluționare. Nu pe micii boiernași din care — în cea mai mare parte — descindeau i-au reprezentat ideologic scriitorii 48-ului, ci larga mișcare populară antifeudală. Exemplele de neconcordanță între poziția de clasă și originea de clasă sînt binecunoscute. Unul dintre cele mai edificatoare îl constituie cazul contelui Tolstoi, în opera căruia Lenin a văzut cea mai clară expresie a ideologiei țărănimii patriarhale. Bineînțeles că în viață și în literatură există și exemple contrarii.

Evoluția poziției de clasă. Societatea nefiind imobilă, ci în permanentă evoluție, clasele nu păstrează mereu aceeași poziție, aceeași ideologie. Poziția unei clase variază istoric. În cazul claselor exploatatoare, ea trece de la momentul progresist, în care această clasă revendică puterea împotriva celei dominante, la etapa retrogradă, care începe după ce clasa respectivă a dobîndit puterea. Lucrul se răsfrînge în artă, în atitudinea față de realitate.

Această istoricitate a poziției de clasă ne ajută să înțelegem un fapt important. Nici în filozofie, nici în artă, ciocnirea dintre poziții de clasă deosebite nu înseamnă totdeauna relativizare, nu înseamnă doar opoziție sau alternare de atitudini cu semnificație relativă. Clasele în ascensiune sînt interesate în adevărul obiectiv, exprimat teoretic sau artistic, sînt interesate în dezvăluirea adevărului despre societate. În sens larg, sînt interesate în realism. În momentele ei de ascensiune, arta burgheză se inspiră din viață și caută să sublinieze defectele orînduirii feudale, caracterul ei pieritor, necesitatea schimbării. Enciclopediștii o fac cu orice prilej. Voltaire face aluzie la viciile feudalismului în versurile din *Henriade*, în pamflete și scrieri politice ca admirabilul *Tratat asupra toleranței*, în povestirile filozofice *Zadig*, *Candide*. În pictură, Greuze, Chardin se inspiră din viața cotidiană a burgheziei, îi afirmă noblețea îndeletnicirilor și a preocupărilor. În acest stadiu, arta burgheză e optimistă, însuflețită de încrederea că poate ajuta activ la îmbunătățirea vieții. Este ideea generală a filozofiei luminilor, convinsă că prin cultură societatea poate fi transformată.

Un secol și jumătate mai tîrziu, burghezia se exprimă altfel în artă. Dramaturgia din care se desprinde o deznădejde fără dezlegare posibilă sau „romanul nou" din Franța, de pură atmosferă fără personaje — dau impresia unui univers absurd, a unei condiții umane cu neputință de modificat. Încrederea justificată, optimismul aparțin de astă dată proletariatului revoluționar.

Ideologia clasei dominante. Cele două culturi. Se poate ușor vedea că, în societatea împărțită în clase, ideologiile opuse nu au posibilități egale de manifestare. Clasa dominantă dispune de mijloace materiale infinit supe-

Scanned with OKEN Scanner

rioare, influențează uneori foarte direct toate formele de propagandă, presa, cartea, școala.

In societatea burgheză, filozofia idealistă sau arta idilizatoare sînt promovate de la catedră, lăudate în presă, popularizate prin critică. Proletariatul revoluționar poate să-și spună cuvîntul și să dezvăluie adevărul filozofic și social cu greutăți materiale infinite.

Tendința ideologiei clasei dominante este de a deveni ideologie dominantă, de a influența societatea, de a se transmite chiar în sînul claselor exploatate. Știm foarte bine că această tendință nu poate triumfa, că pînă la urmă ideologia revoluționară își face loc pe toate tărîmurile, în filozofie, în sociologie, în economia politică sau în artă. Ideile — ne învață marxismul — devin forță materială cînd cuceresc masele. Dezvoltarea proletariatului revoluționar și afirmarea lui ideologică sînt cea mai strălucită dovadă. Totuși, influența ideologiei dominante este un fapt care ne va putea explica multe situații complexe din istoria literară.

Ideologia dominantă nu se prezintă ca un bloc cu o unitate identificabilă de la prima vedere. In *Ideologia Germană*, Marx și Engels au subliniat un fenomen important: „Diviziunea muncii, despre care am constatat încă mai sus(. . .) că este una dintre forțele principale ale istoriei de pînă acum, se exprimă acuma și în sînul clasei dominante prin separarea muncii spirituale de aceea materială, astfel încît, în cadrul acestei clase, o parte dintre indivizi apar ca gînditorii acestei clase (ideologii ei activi și creatori, care își trag seva principală din cultivarea iluziilor pe care această clasă și le face despre ea însăși), în timp ce ceilalți se comportă mai mult pasiv și receptiv față de aceste idei și iluzii, pentru că în realitate ei sînt membrii activi ai acestei clase și au mai puțin timp să-și facă iluzii și idei despre ei înșiși. In interiorul acestei clase, scindarea aceasta poate evolua chiar pînă la o anumită opoziție și dușmănie între cele două părți, care însă, la orice ciocnire concretă, care periclitează clasa însăși, cade de la sine, după cum într-un asemenea moment încetează și aparența că ideile dominante n-ar fi ideile clasei dominante, ci ar avea putere independentă de puterea acestei clase."[1]

Această aparentă scindare ideologică există nu numai între exponenții economici și cei ideologici ai unei clase. Și în cadrul unei anumite forme de conștiință socială oarecare, în artă, exponenții ideologiei burgheze pot părea uneori în conflict cu societatea și în conflict între ei. Unele situații speciale din istoria literară, cum este, de exemplu, prezența valorilor realiste la un scriitor cu ideologie retrogradă ca Duiliu Zamfirescu, s-ar putea explica prin această separare temporară de pozițiile clasei căreia-i aparține. De asemenea, existența unui conflict aparent și unificarea în momentele cînd clasa respectivă e primejduită se întîlnesc în variate situații.

Cele două culturi. „Ideile clasei dominante sînt în fiecare epocă ideile dominante, ceea ce înseamnă că clasa care este forță dominantă *materială*

[1] K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 15, 16.

a societății este totodată forța ei dominantă *spirituală*.[1] Ideologia dominantă caută să se impună în întreaga societate. Dar mereu i se opune ideologia clasei dominate. Evoluînd de la protest la poziția revoluționară, ideile clasei dominate se afirmă în toate domeniile, inclusiv în artă.

Prin urmare, înăuntrul fiecărei culturi naționale există de fapt două culturi opuse, reprezentînd ideologia claselor opuse. „Există două națiuni în sînul fiecărei națiuni contemporane — spunem noi tuturor social-naționaliștilor. Există două culturi naționale în sînul fiecărei culturi naționale. Există cultura velicorusă a Purișkevicilor, Gucikovilor și Struvilor, dar există și cultura velicorusă caracterizată prin numele lui Cernîșevski și al lui Plehanov. *Tot așa* există și *două* culturi, la ucraineni, ca de altfel și în Germania, Franța, Anglia, la evrei etc."[2]

In literatură, existența celor două culturi nu se confundă cu deosebirea dintre literatura scrisă și folclor. E drept că privilegiile de care se bucură clasa dominantă fac ca ideologia ei să se răsfrîngă intens în literatura scrisă. Dar știm foarte bine că ceea ce este prețios în literatura trecutului s-a îndepărtat — total sau în parte — de ideologia dominantă. Pe de altă parte, deși folclorul este în măsură covîrșitoare expresia ideologiei populare, totuși se percep în el urme ale influențelor ideologice străine. Știm că există proverbe care predică supunerea, acceptarea exploatării, anecdote șovine etc.

Existența celor două culturi naționale în sînul fiecărei culturi naționale are o consecință de importanță fundamentală pentru istoria artei. Ea cere atitudine critică, disociativă față de literatura trecutului, cere să se rețină și să se valorifice tot ceea ce exprimă ideologia progresistă și să se identifice critic influențele ideologice ale clasei dominante.

Însăși ideea de ideologie dominantă arată că prezența celor două culturi nu se întîlnește totdeauna cu puritate chimică. Există scriitori revoluționari care au exprimat curajos și consecvent ideologia populară. Astfel au fost Bălcescu, Sahia. Există, la polul opus, reprezentanții unei ideologii total retrograde, cum au fost, de pildă, exponenții curentului gîndirist. Dar istoria literară cunoaște nenumărate cazuri complexe, în care influența celor două culturi se amestecă în dozaje deosebite. De aceea, e necesară analiza fiecărei situații, a fiecărei personalități literare în condițiile ei concrete, pentru a se sesiza trăsătura dominantă, progresistă sau retrogradă, identificîndu-se fără exagerări sau concesii idealizatoare ceea ce e prețios ori înapoiat în conținutul de idei al unei opere.

Caracterul suprastructural al artei. Fiind determinată de societate, arta face parte din suprastructura unei anumite orînduiri. Mult disputată în ultimii ani, această problemă a caracterului suprastructural al artei a fost interpretată uneori eronat, în sensuri deosebite. S-a afirmat că arta, ca și limba, nu are caracter de clasă, nu are caracter suprastructural. Este evident că se confundă aici arta ca formă specifică de ideologie, cu tehnologia ei. Mijloacele de expresie — mijloacele lingvistice, tropii, figurile de stil.

[1] K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 15.
[2] *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

speciile literare, procedeele prozodice, compoziționale etc. — nu au caracter de clasă. Nici ele nu sînt în afara istoriei. Se nasc în cadrul unei orînduiri: epopeea în cadrul stadiului de descompunere a societății primitive și de trecere spre orînduirea sclavagistă, romanul, în sens modern, în cadrul literaturii burgheze. Știm însă că soarta epopeii sau a romanului nu este neapărat legată de soarta clasei și a orînduirii respective. Ele pot servi unor conținuturi diverse. Dar, dacă mijloacele tehnice ale artei n-au caracter de clasă, conținutul operelor literare și formele particulare pe care le determină aceste conținuturi fac evident parte dintr-o suprastructură.

Interpretîndu-se dogmatic acest adevăr, s-a construit falsa problemă: de ce nu dispar operele de artă o dată cu clasa care le-a născut? Este evident că ele nu dispar. Moștenirea artistică e un fapt incontestabil. Au trecut trei orînduiri de cînd au fost scrise tragediile grecești și le citim și astăzi, le considerăm drept opere vii.

Nu ajută la clarificarea problemei nici explicația ce s-a dat că operele de artă progresiste fac parte din ideile înaintate, și deci anticipează viitoarea suprastructură, care se dezvoltă în cadrul unei orînduiri. În cazul acesta, operele de artă valoroase, apărute în feudalism, ar fi expresia suprastructurii burgheze și ar fi trebuit, conform unei înțelegeri mecaniciste, să dispară o dată cu ea.

Pornind de la fapte, constatăm că nu toate elementele din suprastructura unei clase dispar o dată cu clasa respectivă. Explicația o putem găsi, pe de o parte, în existența adevărului artistic obiectiv, pe de alta, în conceptul de caracter popular în artă. Descoperind adevăruri noi asupra omului, constituind gîndire artistică veridică, despre un anumit moment și despre anumite tipuri sociale, operele de artă reprezintă pași înainte în cunoașterea adevărului obiectiv prin limbajul specific al artei, și ca atare nu pot fi abandonate o dată cu orînduirea în care s-au născut. Ele nu sînt exclusiv produsele unor clase sociale, așa cum considera eronat concepția proletcultistă, ci sînt, în același timp, produse și forme de reflectare ale momentelor respective. Marx și Engels au arătat că, în diferitele orînduiri, subsistă elemente comune generate de însăși natura exploatării: „Dar orice forme ar fi luat aceste antagonisme, exploatarea unei părți a societății de către cealaltă constituie un fapt care este comun tuturor veacurilor trecute. Nu e deci de mirare că conștiința socială a tuturor veacurilor, în ciuda diversității și varietății, se mișcă în cadrul anumitor forme comune, a anumitor forme de conștiință, care se vor dizolva cu desăvîrșire numai o dată cu deplina dispariție a antagonismului de clasă."[1]

General-umanul — despre care estetica și critica idealistă vorbesc în mod metafizic — ca și cum antropoidul ar avea aceleași simțăminte ca și omul din 1965 — nu înseamnă antiistoricitate. Sensibilitatea și aspirațiile umane suferă, ca și concepțiile, influența evoluției istorice. Dar, începînd de la un anumit grad de evoluție, în contexte și cu nuanțe istorice foarte variate, se pot regăsi anumite idei și simțăminte accesibile oamenilor din

[1] K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

momente istorice foarte diverse. Remuşcările lui Oedip, abnegaţia Antigonei, sau durerea Ifigeniei ne mişcă şi astăzi.

General-umanul — astfel înţeles —, ca şi valoarea semnificativă a artei, posibilitatea ei de a descoperi adevărul obiectiv sînt principalii factori care explică moştenirea artistică.

Discutînd despre caracterul popular al artei, vom vedea în ce măsură acest caracter implică depăşirea limitelor de clasă, şi deci contribuie şi el la lămurirea durabilităţii artei.

D. SPIRITUL DE PARTID IN ARTĂ

Varietatea formelor de tendinţă. Totdeauna prezentă în opera de artă, tendinţa ia forme şi grade de claritate foarte diverse. Ea poate fi exprimată aproape exclusiv în veşmîntul artei, chiar fără ca artistul să fie totdeauna conştient de ideile pe care le difuzează. Dînd despre societatea din timpul frondelor şi de la începutul domniei lui Ludovic al XIV-lea o imagine idealizată, deghizată prin numiri şi veşminte de eroi din antichitate, domnişoara de Scudéry nu era probabil conştientă că exprimă punctul de vedere îngust al aristocraţiei. Pe de altă parte, partizanii artei pentru artă, cum a fost Théophile Gautier, aveau iluzia că fac artă fără tendinţă. De la aceste forme indirecte, uneori inconştiente, ale tendenţiozităţii, pînă la afirmarea făţişă a unor poziţii social- politice sau estetice, pe care o întîlnim chiar în literatura veche, la Rabelais sau la Tolstoi, există nenumărate trepte. Exprimarea tendenţiozităţii poate lua forma alegoriei, a simbolului, poate construi utopii pozitive sau critice. Uriaşii lui Rabelais sînt mijlocul prin care el se războieşte cu concepţia religioasă şi scolastică despre lume, afirmînd o viziune umanistă. Swift, în *Călătoriile lui Gulliver*, a descris o societate utopică pentru a putea face aluzie la aceea reală, la Anglia vremii sale. Aşa a făcut cu un secol şi jumătate mai tîrziu Samuel Butler în *Erewhon*, pe cînd Anatole France a construit, în volumul *Pe piatra albă*, imaginea utopică a unei societăţi socialiste la care aspira.

Această diversitate de forme şi grade, pe care le ia tendinţa în artă, ne face să înţelegem că nu trebuie să dogmatizăm ideea amintită a lui Engels, cu privire la necesitatea încorporării tendinţei în imagine. Trebuie să înţelegem această idee drept combaterea necesară a încercărilor de a transforma opera artistică în simplă ilustrare de teze abstracte, a tezismului şi a didacticismului naiv. Dar afirmaţia nu trebuie să ne ducă la preconizarea unui singur fel de a face prezentă tendinţa în artă. Să ţinem seama şi de diferitele situaţii istorice. Altfel se petrec lucrurile în realismul critic, în care tendinţa autorului se poate afla uneori chiar în conflict cu aceea a operei, altfel în realismul socialist, unde claritatea şi unitatea ideologică sînt o trăsătură de bază.

Cînd tendinţa devine conştientă şi afirmată avem de-a face cu spiritul de partid.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul acesta este folosit uneori în sensuri diverse, pe care trebuie să le disociem. Îl întîlnim adeseori într-un înțeles echivalent cu acela de *tendențiozitate* ori de *caracter de clasă*, dar sensul specific este acela de *acceptare conștientă, fățișă* a unei *poziții social-politice*, a unei *anumite ideologii*.

In acest înțeles, s-ar putea vorbi de spirit de partid și în alte momente prerevoluționare sau revoluționare ale unei clase sociale, cînd exponenții ei ideologici își afirmă deschis și ferm apartenența la clasa respectivă și la idealurile ei. În literatura franceză din preajma revoluției burgheze, în scrierile lui Voltaire, Diderot, Rousseau, întîlnim această trăsătură. De asemenea, o întîlnim la scriitorii noștri din generația de la 1848, unde ea exprimă poziții mai larg populare. În ambele cazuri, scriitorii nu-și ascund opiniile social-politice, ci, dimpotrivă, le afirmă și le susțin cu orice prilej, subordonînd uneori creația literară idealului social-politic.

Dar spiritul de partid al exponenților ideologici ai clasei muncitoare — ceea ce denumim *spirit leninist de partid* — are trăsături noi, specifice. El se sprijină pe înțelegerea istorică, pe cunoașterea științifică a dezvoltării societății, pe care nu le-au putut avea momentele istorice anterioare. În el se reflectă noua etapă ideologică. De aceea, implică și o perspectivă social-politică superioară. Este deosebită atitudinea scriitorului cu spirit de partid, pentru că e deosebită și poziția clasei muncitoare față de aceea a oricărei alte clase din trecut. Clasa muncitoare nu urmărește să înlocuiască o exploatare prin alta, ci, eliberîndu-se pe sine, eliberează societatea. Aceasta implică altă poziție etică, implică integrarea deschisă și declarată pe pozițiile clasei revoluționare.

De aceea, în folosirea curentă a termenului, *spiritul de partid* are sensul comunist, leninist. Cînd cerem scriitorilor noștri *spirit de partid*, nu ne gîndim la orice fel de poziție acceptată fățiș, ci la însușirea și promovarea *spiritului de partid comunist*.

Lenin despre spiritul de partid. Principiile de bază ale spiritului de partid au fost enunțate de Lenin în 1905, în articolul *Organizația de partid și literatura de partid*.

Incercările de a pune în discuție și, de fapt, de a dizolva principiile conducătoare ale realismului socialist au avut drept obiect și principiul spiritului de partid. S-a afirmat că articolul lui Lenin ar avea o semnificație strict istorică și locală, că se referă numai la presă și la anumite condiții din 1905.

Firește că punctul de pornire l-a constituit o anumită situație din anul cînd a fost scris articolul. Lenin a legat totdeauna teoria de practică, și-a construit generalizările prin care a dezvoltat marxismul în epoca imperialistă pornind mai totdeauna de la o situație concretă. Dar, după cum *Materialism și empiriocriticism*, care a fost scris pentru a combate abaterile ideologice ale acelor social-democrați ce se lăsaseră influențați de idealismul lui Mach și Avenarius, a sistematizat și a dezvoltat principiile fundamentale ale filozofiei marxiste, tot astfel, articolul din 1905, combătînd erorile și inconsecvențele în atitudinea unor redactori de la ziarele partidului, a formulat un principiu valabil pentru orice domeniu al ideologiei.

Scanned with OKEN Scanner

În acest articol, Lenin stabilește principiul fundamental al subordonării literaturii la cauza generală a proletariatului: „Literatura trebuie să devină o literatură de partid. În opoziție cu moravurile burgheze, în opoziție cu presa burgheză, care are caracter de întreprindere afaceristă, lucrativă, în opoziție cu individualismul și carierismul literar burghez, cu «anarhismul boieresc» și goana după profit — proletariatul socialist trebuie să preconizeze principiul *literaturii de partid*, să dezvolte acest principiu și să-l aplice într-o formă cît mai deplină și mai unitară.

Ce este, așadar, acest principiu, principiul literaturii de partid? Este principiul potrivit căruia pentru proletariatul socialist literatura nu numai că nu poate fi un instrument al unor persoane sau al unor grupuri pentru stoarcere de profit, dar, în general, nu poate fi o chestiune individuală, independentă de cauza generală a proletariatului. Jos cu literații fără partid! Jos cu literații supraoameni! Literatura trebuie să devină o *parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului, «o rotiță și un șurub» al unui mecanism social-democrat unic și măreț, pus în mișcare de întreaga avangardă conștientă a întregii clase muncitoare. Munca literară trebuie să devină parte integrantă a muncii organizate, planificate și unificate a partidului social-democrat.“[1]

Principiul are consecințe esențiale atît în ceea ce privește pe scriitori, cît și munca partidului.

Prevăzînd „țipetele individualiștilor burghezi“, încercarea acestora de a prezenta principiul drept o subjugare a scriitorului, o tăgăduire a libertății absolute de creație, Lenin arată cît de iluzorie este o astfel de libertate pentru omul trăind în societate și mai ales în societatea împărțită în clase. Aici, ca și în orice alt domeniu, libertatea înseamnă necesitatea înțeleasă. În societatea burgheză, scriitorul este dependent de „sacul cu bani“: „Ești oare liber față de editorul dumitale burghez, domnule scriitor? Față de publicul dumitale burghez, care pretinde de la dumneata pornografii în rame și imagini, prostituție ca o «completare» la «sacra» artă scenică? Această libertate absolută este o frazeologie burgheză sau anarhistă (căci anarhismul ca concepție despre lume este burghezism de-a-ndoaselea)“[2].

În locul „literaturii fățarnic libere“, Lenin propune scriitorului „o literatură cu adevărat liberă, legată făți de proletariat“.

„Aceasta va fi o literatură liberă, pentru că nu lăcomia și carierismul, ci ideea socialismului și simpatia pentru cei ce muncesc vor face să se înroleze în rîndurile ei noi și noi forțe. Aceasta va fi o literatură liberă pentru că ea va servi nu unei eroine blazate, nu «celor zece mii» de sus, care se plictisesc și suferă de obezitate, ci milioanelor și zecilor de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei.“[3]

Consecința necesară a integrării literaturii în cauza generală a proleteriatului este îndrumarea ei de către partid. Dată fiind influența pozitivă sau

[1] *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 50—51.
[2] *Ibidem*, p. 53.
[3] *Ibidem, p. 54.*

Scanned with OKEN Scanner

negativă pe care o au ideile, și în special arta, cu forța ei specifică de a emoționa și educa, partidul nu poate fi indiferent față de orientarea ideologică și tematică a literaturii. Nu-i poate fi indiferent dacă orientarea ei e progresistă, în slujba idealurilor revoluționare ale clasei muncitoare, sau dimpotrivă, dacă pătrund în literatură, pe diferite căi, influențe ideologice burgheze. Nu-i poate fi indiferent dacă majoritatea operelor se îndreaptă spre problemele vii ale actualității sau se întorc spre un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat.

Îndrumarea literaturii, limpezirea ei ideologică și orientarea ei progresistă au constituit o preocupare pentru activitatea partidului nostru încă din anii ilegalității. In numeroasele reviste literare, pe care partidul le-a condus direct sau le-a influențat, în „Cultura proletară", în „Bluze albastre" sau „Veac nou", scoase de Al. Sahia, în „Era nouă", se pot urmări multiplele aspecte ale acțiunii de îndrumare care și-a dat roade pozitive în literatură. Ea s-a manifestat și prin influențe indirecte, exercitate asupra operelor unor scriitori care n-au avut contact mai apropiat cu mișcarea revoluționară, dar care au fost înrîuriți de momentele de creștere a valului revoluționar.

Postulînd principiul important al îndrumării, Lenin a precizat că interpretarea sa drept o imixtiune în creația scriitorului n-ar fi decît o deformare, o expresie „a individualismului intelectual burghez". El a precizat că îndrumarea de partid ține seamă de specificul artei: „Nu încape vorbă că munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra minorității. Nu încape vorbă că în acest domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale. Să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului."[1] Dar, arătînd necesitatea de a se ține seama de specificul creației artistice, Lenin a accentuat că „munca literară trebuie să fie neapărat și în mod obligatoriu o parte integrantă a muncii partidului social-democrat, strîns legată de celelalte părți ale muncii lui"[2].

Discutînd problematica realismului socialist, vom vedea importanța fundamentală a spiritului de partid pentru această metodă de creație și diferitele sale consecințe pe plan estetic.

E. CARACTERUL POPULAR IN LITERATURĂ

Precizarea conceptului. Noțiunea de caracter popular este esențială pentru estetica științifică, corespunzînd, în mare, ca importanță cu cea referitoare la rolul maselor în istorie. De aceea este necesară o folosire mai precisă a termenului, care este utilizat adeseori vag, cu înțelesuri parțiale și uneori divergente.

[1] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 51.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Este evident că noțiunea de *caracter popular* nu se confundă cu aceea de *formă folclorică*. In practică, confuzia se face adeseori. Dar, discutînd despre cele două culturi naționale, am văzut că nici opoziția între cultura dominantă și a exploatașilor nu se confundă cu opoziția dintre literatura scrisă și folclor.

Sferele celor două noțiuni se interferează pe o bună parte a lor. Influența folclorului acționează fertil asupra literaturii și, de cele mai multe ori, operele inspirate de folclor și împrumutîndu-i trăsături au și caracter popular. Dar cunoaștem în istoria literară și în istoria altor arte opere fără caracter folcloric, și totuși profund populare. Astfel sînt poeziile lui Gr. Alexandrescu. Nu putem stabili nici false ierarhii. O operă cu caracter folcloric nu e neapărat mai populară în spiritul ei decît una care nu posedă acest caracter. Simfonia a III-a *Eroica,* a lui Beethoven, care, spre deosebire de *Dansurile germane* ale aceluiași compozitor, nu folosește teme populare, e străbătută de spiritul revoluției din 1789. Pe de altă parte, există în istoria literaturii curente ca sămănătorismul și gîndirismul care au folosit doar haina, mai mult travestire folclorică.

In literatura trecută, caracterul popular nu se confundă nici cu larga difuzare. Dimpotrivă, știm că datorită ignoranței în care au fost păstrate masele, datorită analfabetismului și semianalfabetismului — cei trecuți prin școală uitau curînd să citească, nemaiavînd prilejul s-o facă — mulți mari scriitori au făcut observația amară că aceia pentru care scriu nu sînt în stare să-i citească. In 1910, la Budapesta, vorbind unor tineri, Caragiale deplîngea o astfel de glorie. Sînt puține cazuri de scriitori ai trecutului care să fi găsit din timpul vieții lor răspîndirea cuvenită. Pentru mai toți clasicii se aplică fraza lui Lenin, care, vorbind despre Tolstoi, arăta că marele scriitor va deveni cu adevărat popular abia în socialism, că numai Revoluția poate face dintr-un scriitor popular prin spiritul operei sale un scriitor larg difuzat: „Chiar și în Rusia, Tolstoi-artistul este cunoscut doar de o infimă minoritate. Pentru ca marile sale opere să devină într-adevăr un bun al *tuturor,* trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva orînduirii sociale, care a osîndit milioane și zeci de milioane de oameni la ignoranță, la abrutizare, la o muncă de ocnaș și la mizerie, trebuie înfăptuită revoluția socialistă."[1]

In trecut, cu puține excepții, tirajele mari au fost rezervate romanului de colportaj și colecțiilor diverse de literatură polițistă.

Nici o altă accepție dată îndeobște termenului nu este pe deplin exactă. Opera populară nu este exclusiv creație care are drept personaj central reprezentantul maselor populare, care înfățișează medii și momente din viața poporului. Dacă am adopta această accepție a termenului, ar trebui să înlăturăm din sfera caracterului popular o foarte însemnată categorie de scrieri — cele satirice. Nici în *Scrisoarea pierdută,* poporul nu e prezent decît indirect, în penumbră. Problema rămîne de orientare. Descrierea „mizerabilistă" sau filantropică a mediilor muncitorești nu transformă opera respectivă într-o carte populară. Marx și Engels au ironizat romanul lui Eugène Sue

[1] Lenin, *op. cit.,* p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

Misterele Parisului, arătînd în ce măsură cartea aceasta falsifică realităţile sociale printr-o optică burghezo-filantropică.

Cele două laturi principale ale caracterului popular. Din cele de mai sus reiese că conceptul de *caracter popular* poate fi precizat ţinînd seamă în primul rînd de conţinutul ideologic al operei.

O operă populară exprimă punctul de vedere al maselor înaintate într-un anumit moment istoric şi, prin aceasta, serveşte interesele social-politice ale acestor mase. Spre deosebire de ideologia dominantă, înzestrată cu toate mijloacele materiale de afirmare şi explicitare, ideologia maselor populare nu are caracter sistematic şi cristalizat, se exprimă difuz în cultura orală. Marile personalităţi, care păstrează viu contactul cu gîndirea populară, filtrează, sistematizează această ideologie, îi dau expresie superioară, o adîncesc şi o duc mai departe păstrînd continuitatea. Precizarea de *înaintate* e necesară, pentru că există situaţii în istoria societăţii, şi deci în istoria literaturii, cînd mase largi sînt temporar înşelate de o diversiune retrogradă. O mare parte a poporului german a fost înşelată o vreme de întunecata ideologie a hitlerismului. Dar, prin aceasta, cărţile lui Hans Grimm, care făceau propagandă pentru „spaţiul vital", pentru expansiunea imperialistă a Germaniei, n-au devenit populare.

Sursele ideologice ale unei mari opere se găsesc în popor. Se citează adeseori o frază aşternută de M. Eminescu pe o filă de manuscris, care vorbea de aceste izvoare populare ale creaţiei. Există texte asemănătoare la Gogol sau Hugo.

Ar fi absurd să înţelegem aceasta ca o micşorare a originalităţii şi a valorii marilor opere. Versurile celebre ale lui Horaţiu („Am ridicat un monument, mai trainic decît arama...") exprimă conştiinţa unui poet de geniu, care a lăsat îndărătul lui o urmă nepieritoare.

Cele două atitudini se completează armonios. Contradicţia de neîmpăcat între sursa populară şi măreţia originală a unei opere există doar în cadrul unei concepţii individualiste.

Marxismul nu contestă conceptul de geniu, ci numai înţelesul dat acestui concept de către estetica idealistă. Pentru această concepţie estetică, geniul a fost conceput ca un plăsmuitor de universe izvorîte din neant. Sînt traduceri estetice ale interpretării personaliste în istorie, de felul celei propuse de Th. Carlyle (*Despre eroi şi cultul eroilor*).

Intre personalitatea artistică şi sursa ei populară estetica marxist-leninistă stabileşte acelaşi raport pe care materialismul istoric îl stabileşte între orice personalitate şi epoca sa. Personalitatea acţionează eficient în măsura în care activitatea ei concordă cu sensul dezvoltării istorice. Altfel, pînă la urmă, istoria îi anulează opera, o frînge. Aşa s-a întîmplat cu Napoleon în perioada imperiului şi a marilor cuceriri.

Insuşirile unui artist se valorifică în măsura în care el devine în stare să exprime punctul de vedere înaintat al maselor din vremea sa. Izolarea îl sărăceşte, aristocratizarea şi orientarea antirealistă pot steriliza posibilităţi artistice deosebite, aşa cum s-a întîmplat cu poeţi ca Mallarmé sau Paul Valéry, ori în literatura noastră cu Ion Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

Modul cum acționează ideologia avansată a poporului asupra unui creator e foarte variabil. Ea poate acționa sub forme conștiente, prin influența politică a mișcării revoluționare. Dar, chiar fără contact direct cu cercurile revoluționare, un scriitor poate beneficia de atmosfera ideologico-politică pe care a creat-o un mare asalt revoluționar. Liviu Rebreanu și Camil Petrescu, înainte de eliberarea țării noastre, n-au avut contact direct cu mișcarea revoluționară a proletariatului. Totuși, urmărind evoluția creației celor doi scriitori, se poate vedea cum perioada 1929—1933 — perioada crizei economice și a valului revoluționar în creștere — a fost fructificată în operele centrale *(Răscoala, Patul lui Procust)*.

Raportul între caracterul popular și caracterul de clasă. Dacă am privi lucrurile în nemișcare, s-ar părea că există contradicție între cele două concepte — *caracter popular* și *caracter de clasă*. Unul pare că limitează, celălalt că lărgește semnificația ideologică a unei opere. Cum poate exprima o operă, în același timp, punctul de vedere limitat al unei clase, și altul mai larg — care să-l depășească?

Clasele sociale — și deci ideologia lor — nu sînt statice, ci evoluează. In momentele de ascensiune a unei clase sociale, ideile și aspirațiile acesteia tind să polarizeze ideile și aspirațiile unor pături cît mai largi, așa cum însăși clasa își aliază în lupta politică masele muncitoare. Inaintea revoluției burghezo-democratice, burghezia a căutat să strîngă în jurul ei toate forțele antifeudale, toate categoriile sociale interesate în schimbarea orînduirii. A făcut-o adesea fără consecvență, cu teamă de mase și într-o serie de țări — printre care și a noastră — a capitulat înainte de încheierea revoluției, a încheiat compromise de clasă cu moșierimea. Dar faptul social-politic există și îi regăsim ecourile în literatură. Păstrînd caracterele claselor pe care le reprezintă, o serie de scriitori depășesc poziția acestor clase. Enciclopediștii francezi sînt reprezentanții burgheziei în ascensiune, dar nu sînt numai atît. Ei exprimă și direct prin pamflete politice, *(Omul cu patruzeci de scuzi)* de Voltaire, poziția iobagilor, care cereau desființarea privilegiilor feudale. In asemenea împrejurări, în momentele de ascensiune ale unei clase, depășirea limitelor de clasă, asimilarea pozițiilor larg populare vor culmina cu personalități atît de nobile și de consecvent democratice, cum a fost la noi Bălcescu.

In cazul claselor care au înlocuit o exploatare prin alta, venirea la putere înseamnă un proces de sfărîmare a iluziilor, îndepărtare progresivă a maselor populare de fosta clasă progresistă, devenită acum reacționară. In literatură, situația aceasta naște cele două principale forme de critică: inadaptarea romantică, observația realismului.

Situația clasei muncitoare e deosebită și în domeniul artei. Nefiind o clasă care înlocuiește o formă de exploatare prin alta, clasa muncitoare are altă poziție în cele două etape. In perioada de pregătire a revoluției, ea conduce cu consecvență masele populare împotriva orînduirii burgheze. In acest sens, chiar de la începuturile afirmării culturale a mișcării muncitorești, o dată cu mișcarea „Contemporanului", tematica exploatării la sate se ivește în proza Sofiei Nădejde ori a lui Victor Crăsescu, în versurile lui Beldiceanu, Păun Pincio etc.

Scanned with OKEN Scanner

După revoluție se realizează unitatea politică și ideologică între clasele prietene — muncitorimea și, o dată cu construirea socialismului la sate, țărănimea cooperatistă. In literatură, tendința caracterului de clasă de a se identifica cu caracterul popular se resimte în toate genurile. Romanele, poemele sau piesele oglindesc tocmai faptul că drumul țărănimii este doar alături și sub conducerea muncitorimii, că nu există conflict posibil de interese. Putem analiza sub această lumină o nuvelă ca *Desfășurarea* lui Marin Preda, sau un roman ca *Bărăgan* de V. Em. Galan.

Caracterul popular și moștenirea literară. E de la sine înțeles că atunci cînd vorbim de popor și de caracter popular, nu folosim sensul etnografic, care se referă la toți locuitorii unui teritoriu, ci pe cel social. Prin popor înțelegem astăzi doar pe producătorii de bunuri, excluzînd clasele exploatatoare. Inainea revoluției burgheze din Franța, de pildă, conceptul acesta cuprindea și burghezia.

Astfel înțeleasă, categoria de caracter popular rămîne și ea istorică. Poporul nu e o entitate metafizică, care să fie concepută neschimbată de-a lungul mileniilor, așa cum o făcea curentul diversionist al gîndirismului, care vorbea de o „permanență biologică". Conținutul concret al conceptului se schimbă în diferitele faze istorice. Altele au fost masele de sclavi din antichitate, altele cele formate din iobagi și din micii meseriași ai secolului al XVIII-lea, altele cele formate din țărani și muncitori după împroprietărirea din 1864. O dată cu schimbările sociale, conținutul ideologiei populare se schimbă și el.

Dar dacă istoricitatea ideologiei populare, și deci a caracterului popular în artă, este incontestabilă, se remarcă ușor o continuitate. In toate cazurile avem de-a face cu mase producătoare, și nu cu profitori, cu exploatați și nu cu exploatatori. În toate cazurile vor exista linii ideologice comune, născute din poziția socială a maselor populare, din lupta lor istorică pentru libertate. In toate aceste cazuri, în artă există trăsături comune de conținut și orientare. Arta populară e interesată în a spune adevărul despre societate, în mare, e interesată în afirmarea realismului.

Existența acestei continuități a ideologiei populare — continuitate care, în condiții istorice calitativ noi, o ilustrează ideologia poporului eliberat, întregește explicația moștenirii literare. Deși are caracter suprastructural, arta unei orînduiri nu dispare o dată cu celelalte forme ale suprastructurii, cu aceea juridică, de pildă. Durabilitatea operelor care au știut să exprime esența realității sociale se explică prin valoarea de reflectare a artei. Existența caracterului popular, care poate depăși limitele de clasă și asigura o continuitate ideologică, întregește explicația. Rabelais, Voltaire, scriitorii 48-ului la noi nu aparțin limitativ numai unei clase, ei au reușit să devină exponenții unor mai vaste categorii sociale. In acest sens, ideea de scriitor popular se acoperă cu aceea de scriitor artistic viu.

Democratismul formei. Am vorbit de două laturi principale ale caracterului popular. Sînt, de fapt, cele două laturi pe care le comportă orice operă de artă și orice aspect al realității: conținutul și forma. Pînă acum au fost discutate probleme de conținut, de orientare ideologică. Ele sînt de-

Scanned with OKEN Scanner

terminante, căci conținutul e întotdeauna determinant. Dar conținutul nu există singur, se exprimă prin formă. Nu-și atinge țelul o operă populară prin conținut și inaccesibilă prin formă. Situația s-a întîlnit în istoria literară. După cum știm, contradicția dintre conținutul nou și forma veche se manifestă și în artă. Conținutul artei urmează conținutului de viață, este plastic și schimbător ca și acesta. Astfel că vom putea observa, mai ales în momentele de mari transformări sociale, fenomenul de rămînere în urmă a formei față de conținut. Conținutul s-a schimbat și aceasta se transmite în artă, dar persistă vechile forme, care vor fi treptat abandonate.

Trecînd de la clasicism la preromantism, conținutul artei s-a îmbogățit cu preocupări noi. S-au schimbat accentele, analiza pasiunii, vagabondările imaginației capătă un loc preponderent. Dar o vreme aceste conținuturi noi sînt exprimate încă în limbajul ordonat, raționalist al clasicismului. Să comparăm *Manon Lescaut* a abatelui Prévost cu *Noua Heloïsă* a lui Jean-Jacques Rousseau.

Contradicția apare și mai izbitoare în perioadele revoluționare. Literatura scrisă în Franța în timpul revoluției burgheze din 1789 are un conținut izbitor nou — elogiul libertății, lupta contra tiranilor, contra monarhilor și contra tuturor privilegiilor feudale. Dar dintre speciile literare, se preferă tragedia clasică și se folosește un stil care seamănă mult cu cel al literaturii mai vechi.

In transformările epocale pe care le determină în literatură revoluția socialistă, se remarcă un stadiu întîlnit în drumul mai tuturor literaturilor naționale spre realismul socialist. O vreme, numeroși scriitori încearcă cu pasiune sinceră să exprime un nou conținut de viață și o nouă concepție despre lume într-un limbaj evident nepotrivit. In poezia noastră din 1945—1946 se observă intenții progresiste, exprimate printr-o formă ermetizantă. In anii următori, poezia ca și celelalte genuri și-au făurit limbajul nou. Alături de conținutul ideologic popular, este indispensabilă trăsătura care a fost denumită „democratismul formei".

Ce înseamnă accesibilitatea unei opere? In această privință, găsim în convorbirea lui Lenin cu Klara Zetkin o admirabilă clarificare: „Știu! Mulți sînt sincer convinși că prin *panem et circenses* („pîine și jocuri de circ") pot fi biruite greutățile și primejdiile perioadei actuale. Prin pîine — desigur. In ceea ce privește jocurile, — fie! — n-am nimic împotrivă. Dar să nu se uite totuși că jocurile de circ nu constituie o artă mare, adevărată, ci mai curînd o distracție mai mult sau mai puțin frumoasă. Totodată, nu trebuie să se uite că muncitorii și țăranii noștri nu amintesc cîtuși de puțin de lumpenproletariatul roman. Ei nu sînt întreținuți pe socoteala statului, ci dimpotrivă, prin munca lor, ei întrețin statul. Ei «au făcut» revoluția și au apărat cauza ei, vărsînd șiroaie de sînge și făcînd nenumărate sacrificii. Muncitorii și țăranii noștri merită ceva mai mult decît niște jocuri de circ. Ei au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață. De aceea, noi punem pe primul plan sarcina de a organiza pe scară cît mai largă învățămîntul și educarea poporului."[1]

[1] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 620.

Scanned with OKEN Scanner

Democratismul formei nu înseamnă deci, în nici un caz, vulgarizarea artei. Revoluția culturală ridică progresiv masele cele mai largi la „arta mare, adevărată". De asemeni, nu înseamnă nici respingerea inovației formale. Raportul dintre conținut și mijloacele de expresie din care se alcătuiește forma nu este mecanic. Un conținut nou poate folosi și mijloace de expresie vechi, reînnoindu-le în alte structuri. Dar scriitorul care are de spus lucruri noi despre realitate poate socoti necesar să transforme și să reînnoiască mijloacele de expresie. In această privință, problema se pune deosebit de la scriitor la scriitor, de la operă la operă.

Democratismul formei condamnă cu hotărîre piedicile artificiale puse în calea comunicării artei. Arta se adresează maselor cît mai largi, nu unui mănunchi de inițiați. „Ezoterizarea" artei, transformarea ei într-un fel de mister, la care pătrunzi printr-o inițiere complicată, îi anulează esența.

Știm că ezoterizarea a fost încercată de diverse curente — de direcția formalistă a simbolismului, ori de ermetism. Ermetismul — ai cărui exponenți principali au fost în Franța Mallarmé și Valéry, la noi Ion Barbu — a teoretizat aristocratizarea artei, a cerut poetului să-și „încifreze" expresia, pe care cititorul trebuie apoi s-o descifreze. In poezia ermetică, „încifrarea" se face pe diferite căi: se folosesc imagini complicate, metafore de metafore, bazate pe aluzii la domenii de cunoștințe de strictă specialitate. Imaginile sînt luate din domeniul matematicilor superioare, al astronomiei etc. Dorința de concentrare e meritorie dar se ajunge la un limbaj eliptic. Se știe că poezia ermetică e adesea redusă la substantive, înlăturînd conjuncțiile, prepozițiile, multe din verbe. In sfîrșit, se folosește o topică artificială, contorsionistă.

Toate aceste procedee complică artificial expresia. Marii artiști n-au sacrificat nici o nuanță, au urmărit și ei adesea concentrarea expresiei, dar au știut să scrie pentru toți și au dorit să scrie pentru toți. Arta cere îmbogățirea și înnoirea tehnicii; procedeele prea rigide cad în desuetudine, altele noi se ivesc. Problema nu se pune simplist — cum s-a făcut uneori în critică, de pildă, în dezbaterile cu privire la spiritul modern cînd s-a confundat înnoirea formei cu folosirea obligatorie a noilor mijloace de expresie. De aceea e necesar să accentuăm diferențele existente între formă și mijloacele de expresie.

Mijloacele de expresie — adică *toate mijloacele de ordin lingvistic, prozodic, compozițional, stilistic* — din care se alcătuiește opera de artă pot exprima cele mai diverse conținuturi. Chiar dacă sînt mai favorabile unui anumit conținut, aceasta nu implică un raport strîns, de determinare. Ele pot servi și unor conținuturi opuse. Depinde de organizarea lor într-o structură unică, și tocmai această structură unică, nerepetabilă, constituie forma operei, care corespunde efectiv și e determinată de conținutul respectiv. Considerîndu-se separat, putem găsi, pe rînd, în diferite opere din poezia noastră ori din cea universală, fie metrii din *Scrisoarea III*, fie ritmul ei, fie diferite tipuri de tropi. Combinația lor în poezia eminesciană e unică, nerepetabilă, cerută de conținutul unic.

Scanned with OKEN Scanner

Înțelegem deci de ce analiza nu trebuie să se refere numai la mijloacele de expresie considerate izolat. Aceasta e o formă de vulgarizare. Analiza literară caută împletirea mijloacelor de expresie într-o formă unică și prin această formă caută conținutul.

Nici ideea că mijloacele de expresie sînt neutre nu trebuie să ne ducă la concluzia că ele nu-și pot avea locul lor în ciocnirea ideologico-estetică. Faptul că mijloacele de expresie pot servi unor conținuturi diverse nu împiedică să se creeze preferințe sau repulsii pentru mijloacele care au ajuns să se identifice cu anumite curente. Speciile literare sînt mijloace de expresie. Dar știm cum a ajuns tragedia neoclasică să se identifice cu clasicismul, să fie apărată sau respinsă în disputa dintre clasici și romantici. De asemenea, anumite procedee de versificație — alexandrinul clasic, de exemplu — au fost legate de concepția estetică a aceluiași curent, apărate sau respinse ca atare. În toate aceste cazuri, mijloacele de expresie sînt combinate în structuri fixe, în stiluri.

Noile mijloace de expresie nu sînt deci — estetic — obligatorii pentru artist, nu sînt impuse automat de noile conținuturi de viață. Versul liber n-a înlocuit fără putință de apel pe cel regulat, decît pentru o concepție unilateral modernistă. Deși a abordat și poemul în proză, Arghezi scrie în vers regulat; dar acest vers regulat are o elasticitate și o capacitate de a nuanța ideea, care îl situează pe marele nostru poet printre înnoitorii prozodiei, așa cum e înnoitorul limbii poetice. Mihai Beniuc și Maria Banuș alternează versul regulat cu versul liber.

Inovația rămîne însă indispensabilă în artă. Închistarea tradiționalistă, menținerea la mijloacele vechi numai pentru că sînt vechi, e tot atît de străină de concepția marxist-leninistă despre artă, cît îi este de străin și modernismul. Pe de altă parte, accesibilitatea nu poate fi confundată cu facilitatea. Universul artistic pe care-l aduc marile opere e atît de bogat în sensuri și nuanțe, încît pretinde un anumit efort pentru receptare. Pretinde și o anumită inițiere în arta respectivă. Pentru auditoriul fără experiență muzicală, fugile lui Bach pot părea monotone și aride. Unele pînze de Monet sau Petrașcu pot surprinde pe privitorii fără pregătire artistică. Există și tipuri diferite de artiști. Proza reflexivă, folosind frecvent fraze lungi, a lui Thomas Mann poate părea dificilă.

În nici unul din aceste cazuri dificultățile nu sînt create de artificii, ci de bogăția sensului și de structura internă a unor opere, care vor să adîncească și să comunice adevăruri despre realitate.

Democratismul formei este o condiție indispensabilă pentru viabilitatea realistă a operei de artă. Caracterul popular nu se poate reduce la el, făcîndu-se abstracție de conținut. Scrierile sămănătoriste sau romanele de senzație sînt foarte accesibile, fără a fi populare. Dar democratismul formei completează latura conținutului. Arta populară este scrisă de pe pozițiile poporului, căruia-i este adresată și accesibilă.

Specificul național. O problemă importantă — strîns legată de cea a caracterului popular, cu care e uneori — în mod eronat — confundată, este aceea a specificului național în artă. Problema a fost tratată mai pe larg în cursul de „Introducere în știința literaturii", în care ni s-a arătat impor-

Scanned with OKEN Scanner

tanța și s-a combătut înțelegerea formală a specificului național, confuzia cu forma folclorică.

O precizare se impune. Specificul național al artei, analizat în mod științific, pune pentru istoria fiecărei arte naționale probleme de sinteză, rezolvate cu mijloacele disciplinei respective (istoria literaturii, muzicii sau picturii). Deosebirile dintre diferitele culturi naționale nu pot fi exprimate prin cîteva adjective stereotipe, ci prin analiza modului cum evoluția fiecărui popor, particularitățile istorico-culturale creează o anumită albie pentru fiecare artă națională, se traduc în particularități artistice. In cazul literaturii, revine fiecărei istorii literare naționale, ca o importantă problemă generală, să desprindă aceste particularități, modul cum ele apar în literatura mai veche și în literatura realist-socialistă.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ÎN RAPORT CU CELELALTE ARTE, GENURILE ŞI SPECIILE LITERARE

După ce am discutat principiile de bază ale esteticii generale — prin urmare acele principii care se aplică în orice artă —, vom trece la probleme de teorie literară, adică de estetică specială, aplicabilă literaturii. Despărţirea nu poate fi riguroasă, etanşă. Vom începe prin a discuta cîteva probleme care aparţin totuşi esteticii generale — artele speciale, împărţirea după genuri şi specii —, dar care, în literatură, se pun în termeni specifici.

In cadrul problemelor de teorie literară vom discuta întîi cîteva care se referă la structura operei literare, pentru a trece apoi la evoluţia literaturii. Şi această separaţie, necesară din punct de vedere didactic, nu trebuie absolutizată. Urmărim peste tot evoluţia artei, chiar şi în problemele de structură. Orice operă aparţine unei anumite arte şi în cadrul acestei arte se încadrează într-un gen şi, eventual, într-o specie. Cu aceste probleme trebuie să începem.

Artele speciale. Clasificarea artelor. In sens general, arta e o formă a conştiinţei sociale, distinctă de celelalte, de ştiinţă, filozofie, etică etc. Dar se concretizează diferit după materialul cu care operează.

Ştim că arta nu se reduce la nivelul senzorial, că nu e numai senzaţie ci îmbinarea unor senzaţii într-o imagine unică, cu valoare de generalitate. Dar arta este şi senzaţie, are caracter concret — senzorial. După diferenţele pe care le comportă în imagine acest caracter concret, se separă diferitele arte speciale.

Anticii vorbeau de cele nouă muze, care patronau fiecare altă artă. Confuzia dintre artă şi unele ştiinţe a făcut să fie trecută printre muze şi Clio, patroana istoriei, sau aceea a astronomiei, Urania. Evoluţia culturii a înmulţit muzele. Cinematograful a rămas fără patroană mitologică.

Prin ce se deosebesc diferitele arte? Primul răspuns care ne vine în minte este că ele se adresează diferitelor simţuri: pictura sau sculptura — văzului; muzica — auzului. Se vede că criteriul nu este destul de clar. Literatura se transmite în general prin văz. Dar putem asculta la radio sau la un spectacol o poezie recitată, şi ea nu e mai puţin literară. De fapt, literatura se adresează prin intermediul cuvîntului, gîndirii şi imagi-

Scanned with OKEN Scanner

naţiei, solicitînd nu numai văzul şi auzul, ci mai toate simţurile, chiar şi mirosul sau tactul: „Abia atingi covorul moale./Mătasa sună sub picior . . .“ (Eminescu, *Atît de fragedă.*)

Problema s-a ivit încă din antichitate, şi un spirit analitic cum a fost Aristotel a formulat-o în *Poetica:* „Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi poezia ditirambică şi, în cea mai mare parte, ca şi cîntatul din flaut şi din citeră sînt toate, în general, imitaţii. Se deosebesc însă între ele în trei chipuri: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit şi nu în acelaşi fel.

Căci, după cum unii (datorită meşteşugului sau datorită obişnuinţei) imită prin culori şi forme tot felul de lucruri a căror imagine ne-o înfăţişează, şi după cum alţii imită cu glasul, tot aşa este şi cu artele mai sus pomenite: toate izbutesc să imite prin ritm, grai şi armonie, folosite laolaltă sau cîte una. Astfel, cîntatul din flaut sau din citeră şi celelalte arte, care produc acelaşi efect cum e cîntatul din nai, imită, folosind numai armonia şi ritmul, iar dansul imită cu ajutorul ritmului, fără armonie . . .“[1]

Se vede că Aristotel a deosebit artele după materialul principal de expresie, după obiectul lor şi după procedeele principale folosite. Deosebirea după obiect este mai greu de susţinut. In general, domeniul artei tinde să se acopere cu domeniul întregii realităţi în care omul e prezent — înfăţişat direct sau prin sentimentele şi gîndurile sale. Principala deosebire rămîne materialul de expresie folosit, care impune şi anumite procedee, anumite limite şi posibilităţi specifice. Artele plastice se adresează toate văzului, dar — în măsura în care domină forma, culoarea, relieful sau volumele — se diferenţiază în grafică, pictură, sculptură şi arhitectură. Literatura foloseşte cuvîntul şi a fost mai totdeauna definită prin el.

In această problemă a diferenţierii artelor, ca şi în aceea a separării între formele de conştiinţă socială au existat poziţii unilaterale. Este greşită tendinţa de a stabili bariere de netrecut între arte. Ştim foarte bine că toate sînt *artă* în general, că în toate se aplică reguli generale ale esteticii. Dar este o eroare şi încercarea de a ignora deosebirile de limbaj, specificitatea pe care o naşte folosirea unui anumit material de expresie.

In istoria esteticii s-au făcut diferite încercări de a diferenţia şi clasifica artele.

In numărul destul de mare de încercări de clasificare se pot distinge acelea care subiectivizează diferenţele dintre arte şi le raportează la diferite funcţii sufleteşti, de clasificările care pornesc de la realitatea istorică şi de la diferenţe între mijloacele de expresie.

Din prima categorie face parte clasificarea propusă de Kant. In concepţia filozofică a lui Kant, elementele materialiste coexistă cu cele idealiste. Kant admite existenţa unei materii independente de subiectul cunoscător — teză fundamentală materialistă —, dar caută să demonstreze că, prin însăşi structura sa, eul cunoscător transformă cunoaşterea. Senzaţia e trecută prin tipare înnăscute (a priori) şi prin formele sensibilităţii (timpul

[1] Aristotel, *op. cit.*, p. 11, 12.

şi spaţiul) şi prin categoriile raţiunii (unitate, multiplicitate etc.). Noi nu cunoaştem *numenul, lucrul în sine,* ci *fenomenul.* Dezvoltarea ştiinţelor şi în special a psihologiei infirmă caracterul aprioric al timpului, spaţiului şi al categoriilor. Ele nu sînt înnăscute, ci dobîndite, pe scara dezvoltării individuale (ontogeneza), ori a dezvoltării umanităţii (filogeneza). Din cele spuse mai înainte reiese caracterul contradictoriu al concepţiei filozofice kantiene. In gîndirea estetică, Kant atribuie însă rolul principal structurii subiectului cunoscător, şi nu realităţii externe.

In acest sens e concepută clasificarea cuprinsă în *Critica puterii de a judeca* (1791), care împreună cu *Critica raţiunii pure* (1770—1781) şi cu *Critica raţiunii practice* (1788) încheagă sistemul kantian.

Acolo artele sînt clasificate după facultăţile sufleteşti. Afectivităţii îi corespunde muzica, puterii de a contempla — artele plastice, imaginaţiei — poezia, în sensul de *literatură,* pe care l-a avut multă vreme, în trecut, acest termen.

Hegel este unul dintre urmaşii lui Kant, care, ca şi alţi postkantieni din prima jumătate a secolului trecut, ca şi Fichte, Schelling sau Schopenhauer, a păstrat din sistemul înaintaşului doar latura idealistă. Am vorbit cu alt prilej de contradicţia între sistemul filozofic idealist al lui Hegel şi metoda sa dialectică, contradicţie care se face simţită şi în concepţia lui estetică. Intîlnim această contradicţie în problema clasificării artelor.

Pentru Hegel, arta în genere e întruparea sensibilă a ideii, iar ramurile artei se diferenţiază după diferitele raporturi în care se pot afla ideea şi întruparea ei — raportul între idee şi expresie: „Ca şi ideea ca atare, ideea de frumos e în acelaşi timp o totalitate de diferenţe esenţiale, care trebuie să se afirme şi să se realizeze tocmai ca diferenţe. Acestor diferenţe incluse în totalitate le putem da numele de *forme particulare de artă;* ele provin din dezvoltarea a ceea ce e conţinut în conceptul idealului, conţinutul acesta fiind realizat prin artă."[1]

Pornind de la raportul dintre idee şi expresia ei, Hegel distinge trei forme principale de artă: *Arta simbolică.* Aici „ideea îşi caută încă adevărata expresie artistică"[2]. Arta care corespunde acestei căutări cu rezultate încă imperfecte e arhitectura — pe care Hegel o consideră dominantă în perioada simbolică. In *arta clasică,* fuziunea idee-expresie e desăvîrşită şi se exprimă prin sculptură. *Arta romantică* e „dominată de idee şi indiferentă la formă". De aici o nouă separaţie între formă şi conţinut, „dar din motive opuse acelora pe care le-am văzut acţionînd în cazul artei simbolice". Dominarea ideii asupra formei se concretizează în trei etape, în pictură, poezie şi muzică.

„Vom rezuma, deci, — scrie Hegel — aceste cîteva consideraţii spunînd că arta simbolică se străduieşte să înfăptuiască unitatea între semnificaţia internă şi forma externă, că arta clasică a *găsit* această realizare în reprezentarea individualităţii substanţiale, care se adresează sensibilităţii noastre, şi că arta romantică, prin esenţa ei spirituală, a depăşit-o."[3]

---

[1] Hegel, *Aesthetik,* Berlin, Aufbau Verlag, 1955, p. 309.
[2] *Ibidem,* p. 310.
[3] *Ibidem,* p. 311.

Scanned with OKEN Scanner

Născută din sistemul său filozofic idealist-obiectiv, construcția lui Hegel are inconsistența acestui sistem. Rămîne însă și aici foarte important un aspect al metodei: clasificarea care pornește de la etapele dezvoltării artei, deci de la un punct de vedere istoric (arta simbolică, clasică și romantică), după cum sînt importante numeroase observații de detaliu făcute asupra acestor etape.

Tendința de a clasifica artele, sau de a face clasificări în cadrul unei anumite arte, pornind de la structura spiritului omenesc a găsit, la începutul secolului nostru, o nouă întrupare în lucrările lui Heinrich Wölfflin și, în special, în *Concepțiile fundamentale ale istoriei artei* (1915). In pictură, Wölfflin face o clasificare după tipul de viziune, și deosebește tipul liniar de cel pictural. Artistul de tip liniar vede mai mult suprafața, cel pictural sesizează profunzimea; primul accentuează contururile, preferă structurile închise, celălalt culorile și structurile deschise. Cu toată finețea unor observații de detaliu, construcția lui Wölfflin e viciată în însăși structura ei de baza filozofică idealistă, neokantiană, și de antiistorismul ei: Wölfflin stăruia asupra ideii că există mai multe apropieri între artiști din școli și epoci îndepărtate, dar cu același tip de viziune, decît între cei apropiați în timp, dar opuși ca tip.

Linia aristotelică — cu bază filozofică materialistă — care, după cum am văzut, pornește de la faptele artistice și de la diferențele dintre materialele de expresie, a dus și ea în decursul istoriei ideilor estetice la diferite clasificări. In secolul al XVIII-lea, Diderot a separat artele după modalitățile de imitare a naturii — prin sunet, culoare sau cuvînt. In secolul următor, Hippolyte Taine a încercat, în *Filozofia artei* (1865), să fundeze o estetică istorică, antidogmatică și antispeculativă. Cu toată lipsa de precizie a factorilor care, după el, determină opera de artă (rasa, mediul, momentul), cu toate că el consideră societatea omogenă, ignorează antagonismele de clasă — și deci răsfrîngerile lor ideologice —, încercarea aceasta de a crea o estetică istorică și deterministă e din multe puncte de vedere prețioasă și constituie un moment în evoluția gîndirii materialiste despre artă. A avut marele merit, într-o perioadă cînd începea să se constituie teoria estetismului, să sublinieze, pe lîngă determinarea artei de către societate și acțiunea socială a artei, ceea ce a denumit *„le degré de bienfaisance"* (gradul de binefacere al operei de artă, utilitatea ei morală, în sens larg). Este pentru Taine unul dintre criteriile de valorificare a operei artistice alături de importanța caracterelor pe care le exprimă opera și de „gradul de convergență a efectelor", adică de ceea ce am denumi astăzi măiestria artistică.

Important pentru structura materialistă a gîndirii lui Taine este faptul că opera de artă nu e numai produs social cu putere de acțiune educativă. Ea exprimă caracteristicul din realitate. Ideea aceasta se află în centrul gîndirii estetice a criticului francez, e fir călăuzitor în *Filozofia artei*. Însăși definiția operei de artă pornește de la capacitatea de a exprima caractere esențiale: „Opera de artă are ca scop să manifeste un anumit caracter esențial sau reliefat *(saillant)*, pornind-o de la o anumită idee importantă, să-l manifeste mai clar și mai complet decît o fac obiectele reale. Realizează aceasta folosind un ansamblu de părți legate între ele, ale că-

ror raporturi le modifică sistematic. În cele trei arte imitative, sculptura, pictura şi poezia, aceste ansambluri corespund unor obiecte reale".[1]

Definiţia aceasta se apropie de cîteva idei importante ale esteticii materialiste contemporane, cum este aceea de individualitate semnificativă a imaginii artistice, ori de tipicitate. O face cu o lipsă de claritate istoriceşte explicabilă. Astfel, în această definiţie, e foarte discutabilă formularea: „caută . . . s-o manifeste mai clar şi mai complet decît o fac obiectele reale". Raportată la textul care o precedă şi o urmează, această frază se referă fără destulă precizie de selectivitate şi accentuare.

În problema pe care o discutăm, se vede că Taine clasifică şi el artele după criteriul aristotelic al imitaţiei — care subordonează arta realităţii. Spre deosebire de Aristotel, Taine nu consideră imitaţia generală în artă, o restrînge la sculptură, muzică, poezie (azi am adăuga cinematograful), arte în care „ansamblul", imaginea artistică, corespunde unor obiecte reale, ceea ce nu se întîmplă în arhitectură sau muzică. Dar toate artele — imitative sau nu — exprimă caractere esenţiale, deci generalizează. Asemenea idei, chiar neprecis formulate, constituie un progres în dezvoltarea gîndirii estetice.

Ne vom ocupa de o clasificare foarte importantă şi care a descoperit deosebiri esenţiale, de clasificarea făcută de către Lessing în lucrarea sa *Laocoon, sau despre graniţele dintre pictură şi poezie* (1766).

Gîndirea estetică a lui Lessing se încadrează în momentul iluminist şi e în esenţa ei materialistă. Estetic, ea se opune clasicismului francez. Reprezentînd şi în gîndirea sa despre artă tendinţele prerevoluţionare, care respingeau o înţelegere statică a lumii şi subliniau evoluţia şi ciocnirea, Lessing a opus tragediei clasice o altă specie literară, în stare să exprime mai fidel diversitatea şi mişcarea din viaţă. El a susţinut teoretic importanţa dramei, a scris el însuşi „drame burgheze" (*Emilia Galotti, Miss Sara Sampson* etc.).

Laocoon . . . e menit să sublinieze importanţa dramei şi să fundeze estetic preromantismul. În acest sens, *Laocoon* a fost întîmpinat cu entuziasm de reprezentanţii germani ai mişcării *Sturm und Drang*. În *Poezie şi adevăr*, Goethe ne împărtăşeşte entuziasmul cu care tinerii din generaţia lui au primit scrierea lui Lessing. „Trebuie să fii tu însuţi un adolescent, pentru a-ţi reprezenta efectul produs asupra noastră de *Laocoon* al lui Lessing, prin care am fost răpiţi din regiunea unei biete intuiţii în pajiştele libere ale cugetării. Maxima atîta vreme rău înţeleasă: *ut pictura poesis* a fost dintr-o dată înlăturată, deosebirea dintre artele plastice şi acelea ale vorbirii ne-a devenit clară . . ."[2] Dar *Laocoon* cuprinde, în special, o importantă clasificare a artelor.

Lessing porneşte de la un text al lui Winckelmann, însemnat istoric al artelor din secolul al XVIII-lea. În lucrarea lui, *Reflexiuni asupra imitaţiei operelor greceşti în pictură şi sculptură*, acesta, comparînd textul lui Virgilius, despre pieirea lui Laocoon, şi un text din *Filoctet* de Sofocle, cu

[1] Taine, *Philosophie de l'art*, ed. C. XXIII, I, Hachette, p. 41, 42.
[2] Goethe, *Poezie şi adevăr* (trad. de Tudor Vianu), II, E.S.P.L.A., 1955, p. 353.

grupul statuar alexandrin, afirma superioritatea sculpturii asupra poemului. Comparația lui Winckelmann se baza pe un aforism enunțat de un filozof din antichitate, Simonide, și reluat de Horațiu în *Arta poetică*. După acest aforism, pictura e o poezie mută. În pagini de critică pătrunzătoare, Lessing contestă posibilitatea comparării celor două arte și arată că ele au obiect și mijloace deosebite. Nu i se poate reproșa poetului că a făcut ceea ce corespunde pe deplin mijloacelor literare. Poezia se ocupă de acțiuni și este o artă analitică, dezvoltă o acțiune în timp, se bazează pe mișcare și contrast. Pictura și sculptura reține un moment izolat dintr-o acțiune și îl surprind simultan, sintetic, având drept principal obiect înfățișarea corpurilor.

Potrivit cu tendințele de care am vorbit, Lessing ierarhizează artele și acordă întîietate literaturii:

„Homer plăsmuiește două specii de ființe și de acțiuni: vizibile și invizibile. Pictura nu poate să redea această deosebire; în ea totul este vizibil într-un singur fel.

Ce e mai rău însă e că pictura, neavînd mijloace pentru a diferenția ființele vizibile de cele invizibile, trebuie, vrînd nevrînd, să renunțe și la trăsăturile caracteristice, prin care ființe invizibile, de o esență mai înaltă, le întrec pe celelalte de ordin inferior."[1]

Lessing acordă deci întîietate literaturii — și în primul rînd dramei — pentru capacitatea de a solicita mai bogat imaginația și de a înfățișa mișcarea. Această idee, ca orice ierarhizare a artelor, e foarte discutabilă. Evoluția ulterioară a artei a arătat că și artele plastice pot compensa cu mijloacele lor proprii deficiențele pe care le remarcase Lessing. Dar importantă în lucrare rămîne ideea unei diferențieri între arte, după rolul pe care îl joacă timpul și spațiul. Lărgind clasificarea, vom găsi, pe de o parte, arte în care rolul esențial îl are timpul, succesiunea — muzica, literatura —, pe de altă parte, arte ale spațiului, ale simultaneității: artele plastice.

Diferențierea nu e absolută. Lessing însuși stabilise nuanțe și dezvoltarea ulterioară a esteticii a atenuat pe mai multe planuri caracterul strict al clasificării. Artele succesiunii cuprind și ele elemente simultane. În muzică, alături de melodie, există armonia și orchestrația, îmbinările timbrului. Literatura cuprinde de asemenea elemente simultane. Vorbim despre romane cu acțiuni paralele. Pe de altă parte, artele plastice urmăresc și ele adeseori mișcarea. O întreagă perioadă din istoria plasticii, arta barocului, se caracterizează prin mișcare. Însăși percepția unei opere plastice nu poate fi simultană, implică o anumită durată și, după ce privim în ansamblu o statuie sau un tablou, le cercetăm în detaliu, analitic. Totuși, deosebirile dominante rămîn.

Astfel trebuie concepută ideea de specificitate a diferitelor arte. Fără a fi total separate unele de altele, ele au fiecare limbajul lor propriu, datorită existenței unui material de bază propriu — forma, melodia și armonia, cuvîntul. Alături de legile generale estetice, există legile estetice speciale, alături de estetica generală, există teoria literaturii, a muzicii sau a picturii.

---

[1] Lessing, *Opere*, E.S.P.L.A., I, 1958, p. 208, 209 (trad. de Lucian Blaga).

Scanned with OKEN Scanner

Sinteza între arte. Specificitatea nu înseamnă separație. De la începuturile dezvoltării artistice au apărut îmbinări. Poezia lirică și-a primit numele de la instrumentul care acompania recitarea, de la liră. Dansul a constituit de la început o îmbinare a muzicii cu arta plastică, unificate prin ritm. Tot de la începuturile sale, spectacolul teatral reunește literatura, muzica, dansul, plastica.

Clasicismul, care a căutat să croiască drumuri distincte pentru arte, genuri și specii și să le separe, n-a putut împiedica prezența mereu reînnoită a acestor sinteze între arte. Evoluția artei combină în forme mereu altele diferitele limbaje artistice.

Deși poezia s-a despărțit curînd de liră și a dobîndit existența proprie, muzica a evoluat adeseori strîns unită cu literatura. In muzica dramatică, oratoriul a oferit o sinteză între un poem, extras de obicei din textele biblice — deși există de la început și oratorii profane — și comentariul său muzical. In secolul al XVII-lea s-a creat în Italia o nouă formă de îmbinare între muzică și literatură, care avea să fie sortită unei popularități crescînde. Opera a acordat, la început, întîietate muzicii. „Poezia trebuie să fie fata supusă a muzicii", spunea Mozart. Libretul a fost vreme îndelungată mai mult un pretext pentru acțiunea muzicală și, cu puține excepții, a avut valoare inferioară.

In secolul al XVIII-lea însă, chiar înaintea lui Mozart, au existat încercări de a apropia muzica de literatură, încercări care acordau întîietate literaturii. Au făcut asemenea încercări compozitori ca Telemann, poeți ca Metastasio, renumit autor de librete, dar mai ales Gluck, care, în operele sale, a căutat să reînvie muzical spiritul tragediei grecești.

In secolul al XIX-lea, teoretizînd și creînd drama muzicală, Wagner a impus un nou raport între muzică și literatură, în care vechea inegalitate dispărea. In drama muzicală, muzica traduce textul în limbajul ei propriu. Procedeul leitmotivului (al „motivului conducător", care caracterizează un personaj, un moment, o stare sufletească sau o situație și care revine, cu diferite nuanțe, păstrîndu-și semnificația principală) are tocmai rostul de a strînge raportul între muzică și text, de a constitui pe plan muzical un fir al acțiunii ori un mijloc de caracterizare de tip literar. După Wagner, chiar compozitorii care n-au acceptat programul estetic wagnerian au conservat respectul pentru text și au urmărit să obțină librete corespunzătoare.

Printre multele exemple de sinteze pe care ni le oferă istoria artei, să amintim pe cel mai elocvent: cinematograful. Dezvoltarea tehnicii fotografice, permițînd fotografierea într-un ritm rapid, a oferit bazele materiale ale unei reuniuni de arte cuprinzînd literatura (scenariul), teatrul, plastica în mișcare. Ulterior, posibilitatea imprimării sunetelor pe peliculă a adăugat la această sinteză muzica, precum și un aspect nou *sunetul de fond*, selectarea aspectelor sonore ale realității, accentuarea lor, întreruperea lor. E folosit contrastul între planul muzical și diferitele zgomote de fond ori tăcerea bruscă. Știm ce efecte expresive poate obține un film din tic-tacul amplificat al unui ceasornic ori dintr-o șoaptă.

Exemplul cinematografului — ca și cel al operei — ne arată că sinteza între mai multe arte poate crea o artă nouă, cu legi proprii. Cinema-

Scanned with OKEN Scanner

tograful nu se reduce la literatură, de care depinde prin intermediul scenariului, nu se reduce nici la teatru, deşi implică probleme de regie, scenografie şi interpretare. Regizorii care nu au ţinut seama de acest adevăr şi au făcut teatru filmat sau au „literaturizat" artificial filmul, au avut în general parte de eşecuri.

Rolul tehnicii în dezvoltarea artelor. Exemplul cinematografului arată importanţa pe care o are dezvoltarea tehnicii pentru apariţia şi evoluţia artelor. Noile mijloace oferă noi posibilităţi de expresie, care se traduc în particularităţi estetice. Intr-o artă cum e muzica, înlocuirea clavecinului, neînstare să gradeze sunetele, cu noul instrument, care, datorită posibilităţii de a trece de la intensităţi reduse la sunete cu intensitate maximă, a căpătat numele de pianoforte, a dus la o atît de bogată literatură componistică pentru pian.

Un exemplu mai evident îl oferă cinematograful. El s-a născut într-un anumit stadiu de dezvoltare a tehnicii fotografice. După cîteva decenii de constituire şi consolidare a ceea ce s-a denumit *artă mută*, a apărut noua invenţie: *filmul sonor*, care a oferit mijloace tehnice noi. Acestea n-au fost asimilate artistic cu uşurinţă, au pretins o perioadă de căutare şi au dus chiar la dări înapoi parţiale. Au stîrnit şi aprinse discuţii. Filmele au devenit o vreme, în mare măsură, operete şi piese filmate. S-au imitat — cu stîngăcia şi cu interesul copilului care posedă o nouă jucărie — diverse zgomote din natură, fără selectare şi fără semnificaţie artistică. Treptat, planul sonor — muzica, sunetele de fond — a devenit un element al limbajului unitar al filmului, a început a fi folosit nu în sine, ci, aşa cum îl cunoaştem din marile filme contemporane, o posibilitate nouă şi vastă de a comunica semnificaţia artistică.

Un proces asemănător s-a întîmplat cu filmul în culori şi se petrece astăzi cu cinemascopul. Dacă, după o perioadă de ezitări, cinemascopul începe a fi stăpînit cu tact artistic, cinematograful circular se află astăzi încă în stadiul curiozităţii, al atracţiei senzaţionale, deci cam ceea ce a fost însuşi filmul la începutul secolului nostru. E doar o posibilitate interesantă — care se va putea transforma în realitate după îmbunătăţiri tehnice şi căutări artistice.

In literatură, mijloacele tehnice nu au concreteţea celor din muzică ori din plastică. Ritmul, procedeele de compoziţie, progresele vocabularului artistic etc. oferă însă şi ele posibilităţi noi în fiecare etapă de dezvoltare a artei. Spre deosebire de muzică, unde vechile instrumente sau procedee armonice d vin desuete prin apariţia altora noi şi folosirea lor ulterioară este excepţională (cum se întîmplă în mişcarea cu armonii liedice din *cvartetul opus 132* de Beethoven sau în *Suita* pentru instrumente vechi de Respighi), în literatură noile mijloace nu le alungă obligator pe toate cele vechi. Mijloace prozodice sau de compoziţie persistă şi după apariţia altora înnoitoare. Vorbind despre caracterul popular, am văzut că faptele de literatură infirmă şi excesul modernist, şi pe cel tradiţionalist.

Rolul tehnicii în dezvoltarea artei e deci evident. Fără a fi un factor determinant, oferă posibilităţi care duc progresiv la îmbogăţirea şi diferenţierea limbajului în fiecare artă.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, se poate spune, cu privire la numărul artelor şi la clasificarea lor, că şi în acest domeniu trebuie evitată absolutizarea şi persistenţa unor enunţuri estetice arbitrare.

Nu putem vorbi de un număr fix de arte, pentru că, alături de cele cîteva arte foarte vechi şi bine diferenţiate, al căror limbaj se modifică şi el istoric — în afară de muzică, literatură, pictură, sculptură sau arhitectură — diversele sinteze şi evoluţia tehnică prilejuiesc apariţia unor arte noi, cu mijloace proprii de expresie şi cu mod specific de construcţie a imaginii. Cinematograful e o astfel de artă. Am vorbit de elementele sale componente, dar puţini mai contestă limbajul propriu al filmului, limbaj la care contribuie toate componentele (fotografia în mişcare, scenografia, cuvîntul, muzica, sunetul de fond etc.) *luate împreună*. Cînd aparatul de mîncat din *Timpuri noi* se dereglează şi începe să-l asedieze pe Charlot, ca un simbol al caracterului haotic pe care-l ia maşina în capitalism, sau cînd trupele ţariste coboară uriaşa scară din *Crucişătorul Potemkin*, trăgînd în mulţime, ne dăm seama că aceste scene nu pot aparţine decît cinematografului.

Fotografia devine şi ea o artă, în măsura în care prin retuş, cadrare şi selectivitate, e în stare să interpreteze realitatea prin unghiul unei individualităţi artistice.

Discuţia dacă fotografia poate sau nu deveni artistică are caracter scolastic. Un album sau o expoziţie reuşită dau răspuns clar.

Pe lîngă artele cu profil bine definit, pe lîngă acelea apărute prin sinteză, mai există şi domeniile care se învecinează cu arta, dar pînă acum au rămas în genere foarte valoroase exerciţii de virtuozitate. E cazul cu spectacolul de estradă sau cu unele dintre genurile de spectacol care compun domeniul divers al circului. Trecerea spre artă e însă principial posibilă.

Toate acestea subliniază sterilitatea oricărei încercări de enumerare exhaustivă a artelor şi de limitare a numărului lor.

Sterilă ar fi şi căutarea unei clasificări *unice* a artelor. Asemenea încercări au fost, de obicei, anexele unui sistem filozofico-estetic, deduse dintr-un astfel de sistem (ca în cazul clasificărilor lui Kant sau Hegel).

În măsura în care pornesc de la experienţă, şi nu de la un sistem rigid, sînt posibile şi necesare mai multe clasificări făcute după criterii deosebite.

Cu rezervele pe care le-am discutat anterior, clasificarea lui Lessing rămîne preţioasă şi-i vom reîntîlni consecinţele în literatură, discutînd problemele personajului şi ale compoziţiei.

Artele mai pot fi clasificate după capacitatea de a înfăţişa direct sau nu omul. Vom avea, astfel, *arte figurative* (pictura, literatura, sculptura, cinematograful), şi *arte nonfigurative* (arhitectura, muzica). Această clasificare corespunde cu aceea propusă de Taine *(artele iniţiative)*. În cadrul artelor figurative, se pot distinge cele care înfăţişează direct, cu concreteţe vizuală omul (pictura, sculptura, filmul), şi literatura, care-l face să apară indirect, prin intermediul cuvîntului. Nici această clasificare — arte figurative — arte nonfigurative — nu e trasantă. Sintezele între arte o modifică. Muzica nu e artă figurativă, dar aliată cu literatura (operă, oratoriu, lied), sau doar sprijinită de o tramă narativă ori descriptivă (poemul simfonic şi, în general, muzica programatică), devine în stare să reprezinte personaje

și acțiuni, evident nu cu precizia vizualizantă a plasticii sau cu precizia cuvîntului ca literatura.

Clasificările sînt foarte utile în măsura în care nu sînt absolutizante: „Orice clasificare care reunește diferitele arte în anumite grupe va avea, desigur, un caracter oarecum relativ, convențional, căci numai totalitatea particularităților esențiale ale fiecărei arte determină specificul acesteia și o deosebește de toate celelalte arte"[1].

Genuri și specii literare. Teoria genurilor. În cadrul fiecărei arte se pot stabili subîmpărțiri, cerute de deosebiri de ordin estetic. În cadrul literaturii, se vorbește de multă vreme despre genuri și specii.

În problema genurilor și a speciilor, punctului de vedere materialist i se opun mai multe direcții în aparență divergente. Există o tendință mai veche de a stabili împărțiri rigide, și adesea arbitrare, între genuri și specii. Pe de altă parte, mai mulți teoreticieni contemporani contestă utilitatea împărțirii, o consideră drept o rămășiță a scolasticii.

Pentru a înțelege problema, este necesar să trecem rapid în revistă modul cum s-a constituit și a evoluat așa-numita „teorie a genurilor".

Ideea unei separări între genuri există și în *Poetica* lui Aristotel, în comparația pe care acesta a făcut-o între tragedie și epopee. Dar, sistematic, teoria genurilor a fost formulată în Renaștere, în diversele poetici care s-au succedat în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și, în special, în cele *Șapte cărți poetice* (1561) ale lui Iuliu Cesar Scaliger.

Reluată în clasicism, teoria a fost concepută foarte riguros. *Arta poetică* a lui Boileau descrie diferitele specii și diferite genuri, le desparte și le ierarhizează sever.

In clasicism, teoria genurilor implică ideile de fixitate, de puritate și de ierarhie. Sînt concepute într-un sistem fix și invariabil, nu se pot amesteca și nu au toate aceeași importanță. S-au făcut eforturi de a se argumenta ramificația genurilor și speciilor, ca derivînd unele dintr-altele. În secolul al XVIII-lea, Marmontel a exprimat aspirația spre un sistem închegat al genurilor și speciilor, în *Elemente de literatură* (1787).

Concepută atît de rigid, teoria genurilor a fost dezmințită de faptele istoriei literare. Dacă genurile și speciile ar fi fost legate între ele într-un sistem finit, ar fi însemnat că ele există toate de la început. Dar după epopeea antică a apărut cea medievală, după tragedia antichității a apărut tragedia clasicismului, apoi drama burgheză a secolului al XVI-lea. Alături de comedie și de tragedie s-a ivit în secolul al XVIII-lea și drama.

Lupta romanticilor împotriva clasicilor s-a dat și pe acest tărîm. Romanticii au combătut ideea de separație și de puritate a genurilor, au susținut amestecul de genuri, într-un grad care a mers pînă la haos la unii romantici subiectiviști. Împotriva tragediei clasice, ei au practicat și teoretizat drama care amesteca sublimul cu bufonul. Mai toți teoreticii romantismului — August Wilhelm Schlegel în Germania, Stendhal și Hugo în Franța, Manzoni în Italia — s-au războit cu tragedia și cu regulile celor trei unități.

[1] *Bazele esteticii marxist-leniniste* (lucrare colectivă, tradusă din limba rusă), Ed. politică, 1961, p. 510

In a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Brunetière a încercat să studieze ştiinţific genurile, să elaboreze nu un sistem finit, dogmatic, ci să urmărească istoric dezvoltarea, apariţia, dispariţia şi modificarea genurilor. Dar această intenţie a fost contrazisă de structura idealistă a gîndirii sale, care l-a făcut să caute factorii de dezvoltare literară în literatură însăşi, să considere dezvoltarea genurilor ca un proces literar intern, fără raporturi cu viaţa socială.

Un alt punct de vedere contestă pur şi simplu problema. Pentru Benedetto Croce, despărţirile în genuri şi specii fac parte dintre prejudecăţile estetice. Aceasta, pentru că esteticianul italian consideră arta drept intuiţie internă, care se traduce într-o expresie. Pentru el, fiecare operă de artă e o lume închisă; există sau nu. De aceea, el respinge orice comparaţie între operele de artă şi orice fel de clasificare.

Ştim însă că arta, formă specifică de cunoaştere, capătă învelişuri materiale diferite în diferitele arte speciale. În cadrul fiecărei arte, anumite modalităţi de folosire a materialului de expresie implică subîmpărţiri care nu au un sens dogmatic, ci respectă diferenţa dintre faptele artistice. Structura materialului de expresie, cu care operează arta, imprimă anumite limitări şi oferă posibilităţi specifice. E foarte clar că nici un compozitor nu va scrie pentru flaut o partitură potrivită pentru contrabas. În literatură, diferenţele materiale nu sînt tot atît de clar, de precis delimitate precum sînt cele dintre instrumentele muzicale, dar ele există şi au consecinţe estetice.

Pornirea de la faptele artistice, şi nu de la un sistem construit *a priori*, înlătură unele dintre vechile prejudecăţi pe care le-a păstrat modul normativ de a concepe problema în Renaştere şi clasicism. Genurile nu sînt strict separate între ele. Puritatea genurilor şi a speciilor este o iluzie, aşa cum am văzut că nu există o separaţie între arte. Ca şi artele speciale, genurile se combină în sinteze originale. Epicul se combină cu liricul sau cu dramaticul.

La fel de iluzorie este şi ierarhizarea genurilor sau speciilor. Au existat o vreme şi la noi încercări de teoretizare a superiorităţii epicului faţă de liric. Ulterior, s-a ajuns la aprecieri inverse. Liricul a fost considerat drept unica formă autentică de poezie şi epicul izgonit. Ambele tendinţe reiau în straie moderne ierarhizarea genurilor, încercată în clasicism. Dar, de fapt, această ierarhizare e imposibilă. După cum vom vedea, fiecare gen are posibilităţi proprii, care compensează anumite limitări. Posibilităţile proprii nu permit, însă, încercări de ierarhizare.

Genurile literare. Categoria estetico-literară de *gen* se referă la anumite trăsături care unifică opere foarte diverse prin conţinut şi, de asemenea, prin momentul în care au fost scrise.

Aceasta nu înseamnă că genurile sînt înafara istoriei. Ele apar o dată cu primele opere literare. În literatura elină, epicul a apărut o dată cu epopeile, dramaticul cu tragedia şi comedia. Genurile evoluează împreună cu împrejurările istorice. Dar, referindu-se la modalităţi foarte largi de prezenţă a omului în literatură, deosebirile dintre ele se păstrează, în mare, pe vaste perioade istorice. Prin tehnică şi, mai ales, prin conţinut, teatrul s-a transformat de

Scanned with OKEN Scanner

nerecunoscut, de la spectacolele din amfiteatrul grecesc pînă la scena turnantă de astăzi. Dar s-au păstrat în tot acest timp cîteva însușiri specifice dramaticului, născute din însăși reprezentarea scenică și împărțirea specifică pe acte și scene.

De aceea, spre deosebire de specii, diferențele estetice dintre genuri sînt mai nete, mai ușor de sesizat.

Criteriul de diferențiere a principalelor genuri este modul de prezentare a omului — obiect major al artei. După cum faptele omului sînt narate sau reprezentate în acțiune, ori după cum domină comunicarea directă a impresiilor și sentimentelor, se nasc genurile fundamentale — epic, dramatic și liric.

Genul epic. Caracteristică pentru epică este nararea obiectivă a faptelor. Scriitorul nu e prezent direct, el devine un martor care relatează desfășurarea unor fapte.

După Hegel, epicul „înfățișează sub forma unei largi desfășurări poetice o acțiune totală, ca și toate caracterele din care decurge, fie cu gravitatea ei substanțială, fie prin întîlnirile aventuroase cu accidente și hazarduri exterioare, de unde rezultă un tablou al obiectivului în însăși obiectivitatea sa"[1]. Exprimate în terminologia cam aridă hegeliană, sînt subliniate aici două idei importante, obiectivitatea epicului și faptul că acțiunea se desfășoară sub influența conjugată a logicii personajului și a evenimentelor externe, neprevăzute.

Obiectivitatea este o trăsătură definitorie fără a fi neapărat pură. Am văzut că puritatea absolută a genurilor este o iluzie. Încă din epopeile homerice există povestirea la persoana întîi, povestirea autobiografică a lui Ulise sau Enea. Dar nararea faptelor rămîne esențială.

Instrumentul principal al epicului este deci narațiunea. În operele epice mai vechi, narațiunea dă impresia de fapte aflate la trecut față de povestitor, de fapte scurse. Povestirile — fie epopeile antice, fie cele medievale — aveau, în genere, un caracter oral și se simțea mereu că povestitorul evocă întîmplări de mult încheiate. În invocarea către muză, Homer enunță grupul de fapte de care se va ocupa: „Cîntă-ne, muză, mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul". Și epopeile latine păstrează caracterul de oralitate, încep cu un echivalent al invocației către muză: „Cînt armele și pe bărbatul care cel dintîi . . ." (*Eneida*). În epica modernă — în nuvelă, în roman — aplicarea unor procedee dramatice ale narațiunii face ca faptele să pară a se desfășura înaintea noastră pe măsură ce sînt povestite. Este una din formele de îmbinare a genurilor, de îmbinare a epicului cu dramaticul.

Caracteristică pentru epic este deosebita lui mobilitate. Epicul este genul cu posibilitățile cele mai diverse. Știm că nu putem ierarhiza genurile. Dramaticul și liricul compensează posibilitățile specifice epicului printr-o intensitate afectivă mai mare. Dar mobilitatea epicului este izbitoare.

Epicul se poate mișca în voie în timp și în spațiu. Poate nara întîmplări care se petrec de-a lungul mai multor generații (*Casa Buddenbrook* de Thomas Mann), ori chiar de-a lungul cîtorva milenii (*Adam și Eva* de

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 89.

Rebreanu), după cum se poate mărgini la fapte petrecute în cîteva ore (*Desfăşurarea* de Marin Preda, *Taifun* de J. Conrad). Cu aceeaşi uşurinţă, el se poate deplasa în spaţiu. Facem ocolul Pămîntului o dată cu personajele lui Jules Verne, iar în zilele noastre literatura călătoreşte în cosmos.

Nu numai întinderea şi spaţiul sînt caracteristice, ci şi putinţa de a dilata sau concentra timpul. Aceasta nu înseamnă relativism decît în scrierile subiectiviste. Dar faptele importante pot fi povestite pe îndelete şi gesturile personajului principal din *Sonata Kreutzer* sau ale lui Raskolnikov în seara crimei sînt urmărite minuţios de Tolstoi sau de Dostoievski. Tot astfel, scriitorul poate rezuma în cîteva fraze sau pur şi simplu omite ani din existenţa eroului. Vom vedea mai de aproape aceste posibilităţi discutînd problemele compoziţiei literare.

Este specifică, mai ales, pentru epic, capacitatea de a surprinde continuitatea deplasării în spaţiu sau a evoluţiei. Cu toate încercările tehnice, făcute în teatrul contemporan, pe scenă mişcarea oamenilor şi evoluţia lor în timp nu se poate urmări decît sacadat. Un tablou dintr-o piesă ne arată un personaj în locul x, altul în locul y. Un tablou ni-l arată la o vîrstă, altul îmbătrînit, sau, cum se întîmplă în piesele care evocă retrospectiv, întîi mai bătrîn şi apoi mai tînăr. Continuitatea mişcării în timp sau în spaţiu nu poate apărea decît în epică. Povestirea ni-l poate înfăţişa pe erou plimbîndu-se, ni-l poate arăta schimbîndu-se insesizabil de-a lungul anilor. În această privinţă, cinematograful este mult mai aproape de epică decît de teatru, avînd o capacitate similară de a înfăţişa continuitatea mişcării în timp şi spaţiu.

Deplasările lui Titus Herdelea prin Bucureştiul din anul răscoalelor sau prin Amara, deplasări atît de necesare în romanul lui Rebreanu, nu pot fi descrise decît cu mijloace epice. Şi tot numai epicul e în stare să urmărească schimbările vaste narate în ciclul de romane *Lanţuri* al lui Ion Pas.

Epicul are largi posibilităţi în ceea ce priveşte numărul personajelor, în timp ce dimensiunile scenei impun limite destul de strînse. Dar şi unghiul de observaţie al povestitorului e mult mai mobil decît al dramaturgului. Povestitorul se poate apropia foarte mult de obiectul înfăţişat, descriind detaliul unui fapt, o nuanţă mimică imperceptibilă a unui personaj, care pe scenă ar scăpa în mod fatal atenţiei.

Intr-un roman de John Galsworthy, emoţia unui personaj autoritar şi care îşi încordează voinţa pentru a se stăpîni e trădată de tremurul biscuitului pe care-l duce la gură. Să ne amintim şi de gesturile lui Leiba Zibal în aşteptarea lui Gheorghe, de modificările mimice notate de Caragiale. Astfel de detalii pot apărea în opera epică şi, datorită primului-plan, pot apărea şi în film. Ele pot fi foarte greu reprezentate pe scenă. De aceea, adeseori, dramaturgul nici nu mai notează asemenea detalii. Tot astfel, povestitorul poate cuprinde — parcă de la înălţime — un ansamblu mare de personaje, poate descrie o mişcare de masă, aşa cum face Rebreanu în *Răscoala*, sau o bătălie, ca Victor Hugo în *Mizerabilii*.

In sfîrşit, să mai amintim că povestitorul poate face sondaje directe în viaţa sufletească a personajelor sale şi că, printr-o convenţie acceptată,

Scanned with OKEN Scanner

admitem ca el să ne împărtășească gîndurile și sentimentele chiar nemărturisite ale unui personaj.

Genul liric. In lirică, accentul e pus pe reacția interioară față de fapte, pe „interioritate" (Hegel).

In general, liricul înseamnă comunicarea directă a poetului. Subiectivitatea lirică nu implică subiectivism, în sens de deformare a faptelor. Coeficientul personal este însă mai mare, coloratura afectivă mai intensă, deci și capacitatea de a emoționa e specific mai mare.

Comunicarea directă nu înseamnă nici lipsă de generalitate. Prin liric se construiește o imagine artistică, adică o îmbinare caracteristică între general și particular. Ceea ce se denumește în genere timbrul personal al poetului, și ceea ce este de fapt un complex generat de anumite trăsături de caracter, de un anumit fel de a gîndi, de anumite mijloace artistice, constituie elementul individual, nerepetabil, personalitatea artistică. Chiar cînd învață de la marii lui înaintași, „timbrul" unui poet format e distinct de al celorlalți. Dar, în această prezență individuală, vorbește un om reprezentativ pentru o categorie mai largă, pentru o forță socială.

Această modalitate de prezență a tipicității în lirică este denumită „personajul liric". Termenul este folosit uneori în mod neprecis. Dar el exprimă ideea importantă că lirica poate avea valoare de generalitate.

Și în această problemă, estetica marxist-leninistă subliniază unitatea general-individual în imagine, prezența indispensabilă a generalizării, care se comunică prin o cît mai bogată individualizare. Nu ne interesează exclusiv faptul că o personalitate poetică e marcantă. Există personalități foarte accentuate în sensul bizarului. Facem deosebire între poezia lui Hugo și Baudelaire, și imagistica stranie, voit singulară. Eminescu, Arghezi ori Miron Radu Paraschivescu, Jebeleanu, Maria Banuș și atîția alți poeți ai zilelor noastre nu ne cuceresc numai prin caracterul diferențiat, foarte individualizat al personalității lor, ci pentru că aceste glasuri cu timbru propriu, ușor de recunoscut ne comunică adevăruri profunde asupra omului și asupra vieții.

Interioritatea nu se confundă cu propria exprimare a poetului, deși aceasta e situația cea mai frecventă. Există o categorie de lirism în care, de fapt nu vorbește poetul, ci acesta se transpune într-un personaj deosebit de el și exprimă direct, prin modalitatea lirică, gîndurile și sentimentele personajului. Acest fel de lirism a fost denumit obiectiv. George Călinescu îl observă în opera lui Coșbuc: „Caracteristic este că mai toate aceste poezii sînt niște monoloage. Sînt ele epice, dramatice? Propriu-zis nu. Deși aspectul de monolog a ajutat mult răspîndirii (...), lirismul, în forma aceasta obiectivă, există ca un mecanism etern al ingenuității umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, așa cum există un teatru de poezie. Mișcarea nu este exterioară, epică, simbolizînd acte de voință, ci interioară"[1]. Termenul de *lirism obiectiv* pare contradictoriu, lirismul presupunînd subiectivitate. Dar

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 521.

dacă analizăm foarte multe dintre poeziile lui Coşbuc — la care întîlnim în mare măsură această formă de lirism —, dacă analizăm *Balada pe care a făcut-o Villon pentru maică-sa ca s-o roage pe Sf. Fecioară* — înţelegem în ce constă lirismul obiectiv. Personajele care monologhează liric în *La oglindă, Duşmancele, Cîntecul fusului* nu se confundă, evident, cu poetul. Dar ele sînt înfăţişate prin reacţii interioare, împărtăşite direct.

Îmbinări între liric şi epic. Genurile neexistînd în stare de puritate absolută, epicul şi liricul se îmbină încă de la începuturile literaturii. Povestirea comportă mai totdeauna reacţii lirice ale povestitorului, care sînt exprimate fie direct, fie prin mijloace stilistice, prin calificări date eroului. *„Horresco referens"* — mă îngrozesc povestind — spune Aeneas despre pieirea lui Laocoon. De asemenea, liricul cuprinde adesea momente narative, chiar dacă acestea iau formă de evocare mai vagă. Poeziile pe care Hugo le-a scris după moartea fiicei sale *(La Villequier, Către cea care a rămas în Franţa)* sînt sfîşietoare strigăte de durere, cu momente evocatoare.

În poezia contemporană procesul se accentuează, se remarcă îmbinările foarte diverse dintre cele două genuri. În special în poemele de dimensiuni mai mari se face adesea trecerea de la lirică la epică. Dominanta însă se păstrează. Poemele largi ale Mariei Banuş *(Ţie-ţi vorbesc, Americă!, La porţile raiului, Torentul)* sau ale lui Marcel Breslaşu *(Cîntecul de leagăn al Doncăi)* sînt dominant lirice, incluzînd însă diferitele momente evocatoare. *Surîsul Hiroshimei* de Eugen Jebeleanu, deşi construit narativ, poate fi considerat şi el dominant liric. *Minerii din Maramureş* de Dan Deşliu este un poem în care epicul domină colorat cu momentele lirice. Astfel este realizată în poemul lui Jebeleanu evocarea lui Sahia, ori scena de la mormîntul scriitorului, cînd poetul, care atinge lespedea, simte, parcă, pe umăr braţul luptătorului căzut.

Genul dramatic. În exemplele date anterior, îmbinarea dintre lirică şi epică nu crea un alt gen. Dar, în dramă, îmbinarea dintre latura lirică — faptul că personajele se autoexprimă — şi obiectivitatea epică — prezenţa faptelor reprezentate — are loc în cadrul unui alt gen, cu trăsături caracteristice. De aceea, Hegel consideră drama drept o sinteză lirico-epică.

Comparînd epicul cu dramaticul, am văzut că acesta din urmă are un minus de posibilităţi, datorită faptului că, în general, textul dramatic este scris pentru scenă şi trebuie să respecte condiţiile materiale ale reprezentării. Însăşi întinderea operei dramatice este limitată de condiţiile reprezentării. Desigur că e mare deosebirea între o scenetă şi o tetralogie, dar necesitatea de a ţine spectatorul atent obligă textul să nu depăşească anumite dimensiuni, şi nu putem găsi în teatru echivalente ale ciclurilor de romane de tipul *Comediei umane.*

Cît priveşte durata acţiunii narate, există în teatru unele exemple — mai rare — de piese sau cicluri de piese care se petrec pe un interval foarte întins de timp. *Înapoi la Matusalem,* un ciclu de cinci piese ale lui

B. Shaw, își începe acțiunea în rai și o sfîrșește după anul 30 000 al e.n.. Dar în genere, necesitatea construirii unui conflict închegat face ca piesele, care se desfășoară pe perioade foarte îndelungate, să fie, totuși, rare. Literatura modernă a creat în această direcție așa-numitele *fresce dramatice*, care reprezintă în tablouri succesive scene din viața unui individ sau a unei colectivități (trilogia istorică a lui Delavrancea, *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Mutter Courage* sau *Viața lui Galilei* de Brecht).

Știm că spre deosebire de epică, literatura dramatică nu poate înfățișa cu continuitate mișcarea în spațiu sau evoluția în timp. De asemenea, numărul personajelor, ca și numărul tablourilor, e limitat de condițiile materiale ale scenei. Scena turnantă și alte inovații tehnice permit uneori zeci de tablouri, dar aceasta e încă puțin în comparație cu numărul de cadre al unui film, sau cu mobilitatea fără limite a epicului. În sfîrșit, știm că în teatru perspectiva e fixă. Distanța de la spectator la scenă nu se schimbă în timpul spectacolului, așa că dramaturgul nu are posibilitatea de a surprinde detaliul imperceptibil sau larga perspectivă panoramică.

S-ar părea că definim genul dramatic numai prin trăsături negative, prin ceea ce nu e în stare să realizeze. Dar prezența vie a personajului dă teatrului o intensitate particulară, pe care o simte orice spectator. Ea se transmite și textului, există la simpla lectură. Personajele sînt lăsate să trăiască în fața noastră, cu minime intervenții ale autorului lor. Minusul se transformă în plus. Chiar unele dintre limitele genului dramatic contribuie la posibilități specifice. Din motivele de care am vorbit — numărul redus de tablouri, de personaje, durata reprezentației — teatrul e silit la o mult mai mare concentrare. În practică, atunci cînd un scriitor are de făcut o dramatizare, are de transpus o operă pe scenă, el înlătură momente ale acțiunii, triază personajele, concentrează acțiunea romanului. Cazul invers s-a produs în unele rînduri și a cerut operații inverse. Transformîndu-și piesa *Bălcescu* în romanul *Un om între oameni*, Camil Petrescu a lărgit cadrul, a adăugat acțiuni paralele, a transpus deci opera dramatică în limbajul epic.

Intensitatea și concentrarea sînt însușiri de bază ale genului dramatic. Ele se manifestă în conflictul dramatic, pentru că teatrul înfățișează oamenii în ciocnire în momente nodale ale existenței lor.

Conflictul nu există numai în dramă, ci în toată literatura, care respectă astfel structura contradictorie a realității. Îl găsim în poezia lirică. Să nu aplicăm simplist ideea și să căutăm cu orice preț conflict în unele poezii care pot exprima unitar o impresie — cum ar fi *Ein Gleiches* de Goethe. Dar, în cele mai multe poezii lirice, analiza ne arată ușor ciocnirea, mișcarea sentimentelor și a gîndurilor. Să ne amintim de *Anul 1840*, de contrastul dintre oboseala omului care a suferit și speranța luptătorului progresist, de *Melancolie* și atîtea alte poezii lirice. Prezența conflictului în operele epice nu mai are nevoie de demonstrații.

Dar conflictul dramatic se caracterizează prin intensitatea și concentrarea sa. Absența detaliilor, a verigilor intermediare, necesitatea unei selectări mai riguroase fac ciocnirea mai intensă.

Scanned with OKEN Scanner

Ciocnirea nu trebuie înţeleasă numai ca o opoziţie de fapte. Intr-o piesă intră în conflict personaje reprezentînd caractere şi concepţii opuse despre lume sau intră în conflict trăsături ale aceluiaşi personaj, cum este opoziţia corneliană între datorie şi dragoste. Aceste conflicte se pot traduce în fapte cu ritm intens, cum se întîmplă în teatrul shakespearian. Dar nu dramatismul exterior al faptelor are importanţă, căci atunci am acorda cea mai mare valoare teatrului poliţist sau de aventuri. Esenţială e ciocnirea caracterelor şi a concepţiilor despre lume. De aceea, evoluţia dramaturgiei cunoaşte o lărgire progresivă a înţelesului pe care l-a căpătat termenul de conflict. S-a acceptat treptat — şi nimeni nu mai pune astăzi în discuţie aşa-numitul *teatru de idei* al lui Ibsen sau Shaw. De asemeni *teatrul de atmosferă* al lui Cehov, în piesele căruia se întîmplă uneori puţine lucruri, dar care respiră un dramatism intens, datorită ciocnirii cu realitatea hidoasă din societatea ţaristă a cîte unui personaj însufleţit de dorinţi şi aspiraţii curate, dar lipsit de vlagă *(Pescăruşul, Trei surori* etc.).

Conflictul intens este, deci, caracteristic pentru genul dramatic şi poate lua formele cele mai diverse

Îmbinări între epic şi dramatic. Am văzut că, spre deosebire de scrierile epice mai vechi, cele moderne folosesc mijloacele dramei, nu numai pentru că acordă un rol mai însemnat dialogului, ci mai ales pentru că înfăţişează lucrurile punîndu-le în scenă, le povestesc de parcă ele s-ar petrece înaintea noastră în momentul naraţiunii. Este vorba de o nouă îmbinare, de astă dată între epic şi dramatic. Lucrul acesta e mai izbitor în romanul modern. El se poate observa şi în schiţă, care, prin vioiciunea acţiunii şi prin rolul covîrşitor al dialogului, face uneori trecerea spre genul dramatic. Multe dintre schiţele lui Caragiale, G. Brăescu, T. Muşatescu devin scenete, înlocuiesc naraţiunea prin indicaţie *scenică*. Se ştie că, în mai multe rînduri, *Momentele* lui Caragiale au fost puse în scenă cu succes.

Imbinările între epic şi dramatic se remarcă şi într-o anumită categorie de lucrări dramatice. Ceea ce s-a denumit *frescă dramatică* — piesa construită din tablouri succesive, care trece în revistă momente din existenţa unui personaj sau a unui grup — are o astfel de structură epico-dramatică. Nu posedă o acţiune centrală. Cînd în 1909 s-a prezentat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti *Apus de Soare* de Delavrancea, discuţiile aprinse, stîrnite de piesă, s-au referit şi la noutatea construcţiei. Intr-o foarte pătrunzătoare cronică dramatică, Caragiale a intuit această noutate şi a vorbit chiar de „frescuri dramatice".

Pe lîngă trilogia istorică a lui Delavrancea, dramaturgia noastră mai cunoaşte destul de numeroase piese astfel construite, între care şi cîteva de valoare deosebită, ale lui Camil Petrescu: *Danton, Bălcescu, Caragiale în vremea lui.* In dramaturgia universală întîlnim numeroase şi importante fresce dramatice. Astfel sînt *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, *Mutter Courage* şi *Viaţa lui Galilei* de Brecht. Tipul acesta de piesă se remarcă mai frecvent în dramaturgia istorică. In ceea ce îl priveşte pe Bertolt Brecht, îmbinarea dramaticului cu epicul nu se mărgineşte la construcţia pe tablouri, ci devine o anumită concepţie asupra teatrului, denumită chiar *teatrul epic.*

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția dramaturgiei contemporane confirmă deci observația că genurile, ca și artele nu rămîn separate, ci își împrumută mijloacele. Punerile în scenă încearcă și ele să depășească granițele dramaticului, să realizeze prin proiecții impresia de deplasare continuă în spațiu, să modifice distanța de la scenă la spectator etc. Dominanta însă rămîne și dramaturgia nu a putut atinge mobilitatea epicului, după cum nu s-a generalizat formula folosită uneori (Jules Renard, Roger Martin du Gard) de epică dramatizată.

Speciile literare. Alături de împărțirea literaturii în genuri, se folosește și o altă diviziune. Genurile se subîmpart în specii.

Nu vom reveni, în cursul nostru, asupra celor studiate la cursul de *Introducere în știința literaturii* cu privire la speciile literare și la caracteristicile speciilor din diferitele genuri. Trebuie făcute însă cîteva observații generale cu privire la specii.

Spre deosebire de genuri, care unifică operele după trăsături estetice largi, dar mai precise, și stabilesc caractere comune pentru opere îndepărtate în timp, speciile sînt mai limitat localizate istoric și se deosebesc între ele după criterii diverse, uneori mai puțin precise.

Împrejurările istorice, în care au apărut speciile, au fost foarte variate. Fiind mijloace de expresie, aparținînd tehnicii literare, nici ele — ca și genurile — nu dispar o dată cu orînduirea în care au apărut.

Tragedia și comedia au apărut în antichitate din două faze ale ritualului dionisiac. Născută din cîntece destinate dansului (în italiană *„ballare"* înseamnă „a dansa"), balada a apărut în evul mediu și structura ei amintea la început de faptul că a fost răspîndită de cîntăreții rătăcitori, trubaduri sau truveri.

Chiar cînd, inspirîndu-se din modele mai vechi, unele specii au păstrat denumirile anterioare, ele au reprezentat, de fapt, specii noi. Tragedia neoclasică nu mai este tragedia antică, după cum *Tragedia optimistă* a lui V. Vișnevski se deosebește de celelalte două forme istorice și prin spiritul general care a zămislit-o, și prin regulile formale. De asemenea, epopeea medievală este altă specie decît cea antică.

Deosebirile dintre specii se referă la criterii foarte diverse, constînd în întindere și complexitate (romanul față de nuvelă, nuvela față de schiță), ori în prezența unei anumite categorii estetice (tragedia se deosebește de comedie prin prezența respectivă a tragicului față de comic). Combătînd tragedia, partizanii dramei au postulat amestecul dintre tragic și comic.

Împărțirea unui gen în specii se face după criterii care țin de specificul genului respectiv. În lirică, speciile sînt diferențiate după natura sentimentelor dominante — entuziasmul în odă, tristețea în elegie. De altfel, în lirica zilelor noastre se folosesc din ce în ce mai rar specii definite, deși unii poeți preferă dintr-un motiv sau altul să se întoarcă la balada lirică, sau își exprimă entuziasmul în opere de tipul odei.

În epică, speciile se creează după criterii obiective, cum sînt întinderea și complexitatea. Dat fiind caracterul sintetic al teatrului, diviziunea în specii se face și după aceste criterii obiective — sceneta față de comedie — dar și după prezența unor categorii estetice care nasc sentimente diferite — comicul sau tragicul.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluţia speciilor. Mai puţin stabile decît genurile, speciile oferă o mare variabilitate istorică. Specii noi se nasc, altele pier. Vechea epopee n-a mai fost reînviată, cu toate încercările făcute în vremea noastră. După cum a arătat Marx[1], epopeea corespunde unui stadiu naiv de explicaţie a naturii şi de aceea rămîne fixată în trecut, deşi citim vechile epopei cu plăcerea cu care ne retrăim copilăria. Cerute de evoluţia socială, specii noi apar succesiv. Reportajul s-a ivit o dată cu dezvoltarea presei moderne; iar schimbările rapide, revoluţionare, pe care realitatea le oferă realismului socialist au dus la răspîndirea specifică a reportajului în cadrul acestei metode literare. Apar specii noi, create prin sinteza altora anterioare. Se vorbeşte îndreptăţit de un tip nou de roman, care are precizia şi autenticitatea reportajului, romanul-reportaj al lui Ehrenburg sau Pozner.

Ce contribuie la vitalitatea mai mare sau mai mică a speciilor literare? Istoria lor ne arată că au persistat speciile mai plastice, avînd la bază norme puţin rigide, deci mai în stare să cuprindă schimbările de conţinut în opera de artă, multiplicitatea şi ritmul tot atît de divers al acestor schimbări. Tragedia neoclasică franceză a fost creată în secolul al XVI-lea. După o perioadă de căutări adesea stîngace, ea a avut înflorirea cea mai mare o dată cu creaţia marilor tragici din secolul al XVII-lea, Corneille şi Racine. Încă din secolul următor, tragedia apare ca un gen desuet şi îşi supravieţuieşte o vreme. Cu toate eforturile lui Crebillon sau Voltaire de a o păstra vie, la începutul secolului al XIX-lea, tragedia e un vestigiu al trecutului, pe care clasicismul retrograd îl apără împotriva romanticilor.

Chiar în timpul înfloririi tragediei, unele reguli rigide, cum sînt faimoasele unităţi — de timp, de loc, de acţiune — au fost considerate stînjenitoare. Cu prescripţiile ei diverse, tragedia era o specie prea ţeapănă pentru a putea cuprinde faptele de viaţă de după revoluţia burgheză. Drama s-a dovedit mult mai plastică. Romanul modern, apărut mai înainte de tragediile neoclasice, trăieşte de cîteva secole şi a străbătut trei orînduiri, fiind şi astăzi specia dominantă ca frecvenţă şi popularitate.

Această tendinţă de evoluţie e uşor de observat. Dar ea nu se poate transforma în prohibiţie artificială. Scriitorii contemporani se pot întoarce la specii mai vechi chiar mai rigide, ori la forme fixe. Poeţii noştri de astăzi — Arghezi, Maria Banuş, Eugen Jebeleanu — scriu sonete, respectînd cam aceleaşi reguli ca şi Petrarca; Cicerone Theodorescu scrie rondele. In asemenea cazuri, poeţii se întorc spre formele fixe pentru a face un exerciţiu de concentrare artistică.

[1] Despre dezvoltarea inegală a diferitelor forme de cultură (ştiinţă, tehnică, artă). (vezi fragmentul din *Introducere la Contribuţii la critica economiei politice*, în K. Marx şi Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 27–29).

PERSONAJUL ÎN LITERATURĂ

Obiectul artei este realitatea în general, dar totdeauna pusă în legătură cu omul, fie că opera de artă înfățișează direct oameni, fie că descrie un peisaj. În descrieri se discerne atitudinea afectivă și intelectuală a artistului. Pentru artă, legătura cu omul este definitorie.

De aici reiese importanța fundamentală a personajului. Ea nu este aceeași în toate artele. Într-unele — arhitectura, muzica neprogramatică — prezența omului e indirectă. Într-un monument arhitectonic transpare o concepție despre lume. Dar, firește, aici omul nu apare ca un personaj, decît sub forme secundare, adăugate. Garguliile, figurile sculptate pe catedrale ori cariatidele care par a susține o clădire sînt sculpturi care completează arhitectura. De asemenea, o simfonie care nu intenționează să descrie, să facă muzică „cu program", exprimă umanul prin ideile și sentimentele pe care le comunică.

În artele așa numite *figurative*, literatura, sculptura, pictura, cinematograful, omul apare direct, înfățișat în totalitatea lui obiectivă. Dintre toate artele, cea în stare să exprime mai complet omul, cu toate dimensiunile sale, să-i descrie minuțios înfățișarea fizică, să-i analizeze gîndurile, sentimentele, viața morală este literatura.

Dacă pornim de la clasificarea lui Lessing — ținîndu-se seama de rezervele făcute cu privire la prezența elementelor coexistente în artele succesiunii și a elementelor succesive — observăm consecințele caracterului pe care-l posedă literatura, de a fi prin excelență o artă a timpului. În raport cu celelalte arte figurative, care plăsmuiesc personaje — în mod nemijlocit, vorbind direct văzului — literatura are, prin mijlocirea cuvîntului, un registru mai vast, determinat tocmai de faptul că e o artă a timpului. În pictură sau sculptură, personajul e surprins într-un anumit moment al evoluției sale. Arta unui mare portretist — Rembrandt, Van Dyck sau Goya — poate sugera o experiență de viață, un caracter complex și în conflict. Portretele de bătrîni ale lui Rembrandt lasă să se perceapă înțelepciunea experienței, tristețea și oboseala, care n-au risipit cu totul o anumită gingășie. Portretul lui Carol I, făcut de Van Dyck, trădează amestecul de îndrăzneală și de trufie, pe care le confirmă toată comportarea acestui adversar al lui Cromwell. Opera plastică de geniu nu se limitează la aspectul fugitiv, la clipă. Dar

limbajul plastic nu poate comunica impresia de devenire așa cum o face literatura, nu poate urmări imperceptibila transformare. Devenirea mai poate fi exprimată și de film, artă de sinteză plastico-narativă. Dar această capacitate a filmului e tocmai consecința suportului literar — narativ sau dramatic — pe care-l oferă scenariul.

Chiar în cadrul literaturii, capacitatea de a înfățișa omul nu-i aceeași pentru diferitele genuri. Știm că tocmai modalitățile de a prezenta omul diferențiază genurile, de asemenea, că în această direcție fiecare gen își compensează prin capacități specifice unele limite. Epicul surprinde personajul pe toate planurile, exterior și interior. Dramaticul este limitat în timp și spațiu de condițiile scenei. Analiza directă e mai dificilă în teatru, cu toate că la unii dramaturgi indicația regizorială (scenică) devine un mijloc analitic. În lirică și în dramă, deosebita intensitate afectivă compensează limitele respective în înfățișarea omului.

Obiectivizarea personajului. În lirică, personajul care vorbește este de cele mai multe ori poetul. De cele mai multe ori, pentru că am vorbit și de lirism obiectiv. În celelalte două genuri principale, se plăsmuiesc oameni care au unitate de caracter și se comportă consecvent cu această unitate.

Obiectivizarea și logica, consecvența personajului sînt deci probleme esențiale în acest domeniu.

Ce înseamnă *obiectivizarea*? Este capacitatea pe care o are un creator de personaje de a plăsmui ființe care „să trăiască pe picioare proprii", să aibă un caracter închegat.

In operele stîngace, scrise cu redusă măiestrie artistică, autorul intervine adesea pentru a-și explica personajul. Personajele obiectivizate nu au nevoie de asemenea cîrje. Purtarea lor ni se pare firească și necesară, pentru că ele ne apar drept caractere unitare și fiecare gest, fiecare acțiune a lor se justifică, se explică prin caracterul respectiv.

Creînd un caracter unitar, scriitorul nu-l poate schimba după plac, nu-l poate face să gîndească sau să acționeze în contradicție cu această unitate. Lucrul pare firesc. Dar, cercetînd în istoria literară operele de început într-un gen oarecare, vedem că înțelegerea acestei condiții s-a dobîndit greu și că, adeseori, în momentul în care a simțit nevoia să afirme unele lucruri, scriitorul s-a substituit unui personaj și că a făcut substituția chiar împotriva logicii personajului.

Printre primele romane din literatura noastră se cuprinde și *Sora Agapia* de Const. Aricescu. Scriitor cu orientare progresistă, participant la revoluția din 1848, Aricescu a căutat, în acest roman, să combată celibatul călugăresc, pe care-l consideră împotriva naturii. Romanul cuprinde scrisori schimbate între două călugărițe. Uitînd că nivelul de cultură al personajelor sale nu le permitea erudiție deosebită, Aricescu le pune pe aceste călugărițe să condamne celibatul prin citate din Luther și din diferiți filozofi și scriitori. Citatele sînt — evident — rezultatul lecturilor bogate ale scriitorului și par ciudate în gura personajelor.

„Independența" personajului. Logica personajului explică un fenomen întîlnit destul de des în istoria literară, mai ales la marii realiști. Cunoaștem diferite mărturisiri literare, care arată că, în cursul creației, personajul s-a

dezvoltat împotriva intențiilor inițiale ale scriitorului. Intenția inițială a lui Pușkin nu era ca Tatiana să-l refuze pe Oneghin. De asemeni, în planul de început al *Învierii*, Katiușa Maslova trebuia să se căsătorească cu Nehliudov. Uneori, destinul personajului, cerut de logica caracterului și a împrejurărilor, poate contrazice predilecțiile scriitorului. Dickens a preferat finalurile optimiste, dar în romanul *Magazinul de antichități* s-a hotărît cu inima îndoită s-o lase să moară pe mica Nell.

În paginile de autobiografie, pe care ni le-a lăsat, Hortensia Papadat-Bengescu stăruie asupra felului cum personajele romanelor sale s-au dezvoltat prin propria lor logică, fără ca autoarea lor să fi știut limpede încotro se îndreaptă[1].

Toate aceste cazuri arată că personajele se dezvoltă și se adîncesc, contrazicînd adesea primul proiect al scriitorului. Faptul a fost interpretat, uneori, în sens spontaneist, devenind un elogiu al creației necontrolate, al dezvoltării inconștiente a personajelor. Nu în acest sens vorbesc exemplele date, care confirmă tocmai adîncirea realistă a unității unui personaj.

Consecvența personajelor. Obiectivizarea și consecvența, logica personajului, sînt două laturi ale aceleiași probleme. Existînd ca unitate, ca un caracter închegat, personajul obiectivizat nu poate fi modificat după bunul-plac al scriitorului, acționează motivat și consecvent.

Ce înseamnă însă, mai precis, consecvența, logica personajului? Felul cum a evoluat înțelegerea problemei — în creația și teoria literară — confirmă existența unui progres în cunoașterea artistică. Discutînd problema progresului în artă, am constatat că el nu se desfășoară în același mod ca în știință, în înțelesul că operele posterioare nu sînt neapărat superioare. Dar cunoașterea artistică, fiind și ea cunoaștere, se dezvoltă, așa cum arată Lenin, în spirală, se apropie treptat de adevărul absolut. Nu se dezvoltă printr-un proces intern, ci depinde de ciocnirea dintre pozițiile ideologice, care favorizează descoperirea adevărului obiectiv și cele care îl deformează. Urmărind felul cum a evoluat cunoașterea artistică într-un anumit domeniu, descoperim cum, prin contradicții și înlăturarea de erori succesive, s-a ajuns la progres, la o mai mare apropiere de adevărul absolut. Un asemenea exemplu ni-l oferă problema logicii personajelor.

Aristotel despre logica personajelor. În prima sinteză estetică pe care o cunoaștem, în *Poetica* lui Aristotel, se vorbește despre problemele personajului. Pornind de la experiența artistică strălucită a secolului al V-lea î.e.n., Aristotel stabilește anumite laturi ale caracterului:

„În ce privește caracterele, patru lucruri trebuie să avem în vedere: cel dintîi și cel mai de seamă, să fie deosebit de alese. Vom avea un caracter dacă, cum s-a spus mai sus, vorbele și faptele dezvăluie un anumit fel de a se purta; caracterul va fi ales, dacă și purtarea va fi aleasă... Al doilea este potrivirea cu firea; putem da, de pildă, unui personaj caracterul bărbăției, dar nu-i potrivit cu firea unei femei să fie astfel.

În al treilea rînd, vine asemănarea; aceasta e altceva decît zugrăvirea unui caracter ales și potrivit firii, cum s-a spus. Al patrulea este statorni-

[1] V. *Autobiografie*, în „Adevărul literar și artistic", nr.-le din 11 și 18 iulie, 1937.

cia; chiar dacă eroul imitat e nestatornic, și acesta este caracterul care i se dă, trebuie totuși ca el să fie statornic în nestatornicia lui."[1]

Dintre aceste patru trăsături, două se referă la situații specifice literaturii antice: caracterul ales și asemănarea, care, după C. Balmuș, este „conformitatea cu prototipul mitic, cu modelul istoric", dar „potrivirea cu firea" și „statornicia" stabilesc primele adevăruri importante cu privire la personaj. Potrivirea cu firea cere să se respecte structura de caracter specifică vîrstei, sexului sau unei condiții sociale, iar „statornicia" anunță pentru întîia oară ideea unei consecvențe a acțiunilor în raport cu unitatea caracterului. E de remarcat ideea foarte pătrunzătoare că chiar un personaj nestatornic trebuie plăsmuit „statornic în nestatornicia lui".

Poeticile din antichitate, care s-au inspirat din Aristotel, au păstrat aceste idei cu privire la personaj. În *Arta* lui *poetică*, Horațiu le-a amănunțit, insistînd asupra necesității ca personajul să se poarte și să vorbească după firea și starea lui socială:

Deosebirea e mare un zeu sau erou de vorbește,
Dacă-i bătrîn în etate sau tînărul încă în floare
Și-nflăcărat, o matroană de rang sau o bunică, doică,
Dacă-i hoinar negustor, de-i plugar cu-un ogor mic și verde
Colhidian de-i, sau asirian, om din Teba sau Argos.[2]

Logica personajului în clasicism. Discutăm evoluția personajului literar luînd ca puncte de reper cîteva mari curente ale literaturii universale. Aceasta nu îndreptățește însă înțelegerea geometrizantă a problemei, pe trepte regulate și simetrice. O astfel de viziune e infirmată de complexitatea faptelor de artă. Să ne amintim că în timpul Renașterii și, mai ales, în opera lui Shakespeare, înțelegerea personajului nu e cea aristotelică, nu e nici o treaptă pregătitoare a clasicismului, ci accentuează diversitatea și mișcarea într-un mod care prevestește momentul mult mai îndepărtat al realismului critic. Cu aceste precizări, observăm că evoluția personajului comportă un progres al cunoașterii.

Clasicismul, așa cum s-a format mai ales în Franța secolului al XVII-lea și cum a fost reluat în diferite literaturi naționale, a insistat asupra unității personajului, concepînd foarte riguros ideea de consecvență. Potrivit cu concepția respectivă despre lume, cu statismul clasic, unitatea a fost opusă diversității și mișcării. Scriitorii clasici s-au străduit să construiască caractere universal valabile, indiferent de timp și de loc. Nu întîlnim în clasicism interesul pentru localizarea geografică sau istorică. Faptul că personajele lui Racine, fie că e vorba de Andromaca ori de Baiazid, vorbesc toate în limbajul curtenilor lui Ludovic al XIV-lea nu se datorește, evident, nici naivității, nici ignoranței. Dar Racine, ca și alți clasici, nu e interesat de varietatea istorică și geografică. Urmărind să exprime unitatea personajului, clasicismul caută trăsătura dominantă. Adesea, aceasta e o pasiune căreia i se subordonează caracterul. Sentimentul

[1] Aristotel, *Poetica*, p. 47, 48.
[2] Horațiu, *Satire și epistole* (trad. de Constantin I. Niculescu), E.S.P.L.A., 1959, p. 210.

datoriei și onoarei la Don Rodrigue, iubirea lui Pyrrhus, gelozia Hermionei. Clasicismul nu simplifică oamenii — Racine sau Molière sînt printre cei mai profunzi analiști ai literaturii universale — dar ierarhizează trăsăturile de caracter în funcție de însușirea dominantă: avariția lui Harpagon, vanitatea domnului Jourdain, conflictul între onoare și pasiune la Corneille sau, în cazul tragediilor lui Racine, ciocnirea între pasiuni.

Lipsa de atenție față de mișcarea sufle'ească face ca în clasicism să nu găsim interes pentru psihologia vîrstelor de tranziție.

Nici în plastică, nici în literatura clasică nu întîlnim copii descriși sau analizați cu profunzime. In *Arta poetică*, Boileau reia de la Horațiu ideea psihologiei diferențiate a vîrstelor:

Preschimbă toate timpul: ne schimbă și pe noi
Și orice vîrstă are plăceri, moravuri noi.
Capricios un tînăr ușor se-nflăcărează
Și viciul mai degrabă îl impresionează;
E-n gusturi nestatornic, în vorbe vanitos.
Mustrarea o respinge, la ceartă-i arțăgos.
Cu timpul, bărbăția devine înțeleaptă;
De la cei mari, un sprijin neconlenit așteaptă.
În contra soartei crude te zbuciumi, te-ntărești.
Și-n viitor, departe, cu-ncredere privești.
Trudita bătrînețe neîncetat adună,
Ea altora păstrează comorile-mpreună.
Cu pas încet și rece, în drumu-i zăbovește,
Glorifică trecutul, prezentul îl jelește.
...Nu pune să grăiască actorii cum îți place:
Din moș nu face tînăr, din tînăr moș nu face.[1]

Spre deosebire de Horațiu, Boileau nu pomenește de copilărie; iar de tinerețe, maturitate și bătrînețe vorbește ca de niște compartimente pe care le străbați unul după altul. E vorba de deosebiri de comportare, pe care trebuie să le respecte dramaturgia. Schimbarea treptată, procesul psihologic desfășurat în timp, va apărea mai tîrziu în realismul critic.

In Franța secolului al XVII-lea, ideologia clasicismului a păstrat iluzia stabilității și a avut o viziune corespunzătoare despre lume. Dar, în secolul următor, fenomenele sociale care vesteau schimbări social-politice radicale s-au tradus în ideologie. Împotriva viziunii statice, preromantismul începe să sublinieze importanța schimbării în natură și în viața sufletească. După revoluția burgheză, iluziile cu privire la un univers neschimbat, în care s-ar putea stabili tipuri general-umane, au dispărut cu desăvîrșire.

Pe toate planurile, trecerea de la clasicism la romantism se explică în primul rînd prin schimbările social-politice, care au dus de la lumea monarhiei absolutiste la aceea de după revoluția din 1789. Am văzut că nu putem

[1] Boileau, *Arta poetică* (în traducerea lui Ionel Marinescu), E.S.P.L.A., 1957, p. 71.

lăsa la o parte factorii interni ai artei, că trebuie să ținem seama și de răspunsul pe care romantismul l-a dat esteticii clasice. Dar ar fi o eroare esențială să explicăm evoluția curentelor literare numai prin factorii interni. Înțelegerea deosebită a personajului literar, pe care o întîlnim în romantism, trebuie pusă și ea în legătură cu schimbările social-politice, care au modificat concepția despre lume, și deci, și pozițiile estetice ale claselor respective.

De altfel, că așa se întîmplă lucrurile ne-o dovedește varietatea situațiilor locale. Nu în toate literaturile trecerea de la clasicism la romantism s-a petrecut cu claritatea cu care s-au desfășurat faptele în literatura franceză. În funcție de alte condiții istorice au avut loc fenomene foarte diverse. Se știe că în literatura noastră — datorită condițiilor specifice, pe care le-a creat prelungirea jugului otoman, deci datorită întîrzierii în dezvoltare, n-am avut un clasicism bine definit. Laturile clasice s-au îmbinat în mod paradoxal cu configurația în general romantică din creația multor scriitori ai 48-ului.

Logica personajului în romantism. În opoziție cu viziunea clasică asupra personajului literar, care accentua unitatea în dauna mișcării, romantismul accentuează mișcarea, istoricitatea, uneori în dauna unității personajului. Pe toate planurile, romantismul a subliniat istoricitatea și culoarea locală. Prin aceasta romantismul progresist constituie o etapă de mai mare apropiere de realitate, un plus în cunoașterea artistică și pregătește realismul critic, cu care adeseori a fost strîns îmbinat. Unii dintre marii realiști critici francezi au străbătut o etapă romantică (primele romane ale lui Balzac, teoretizările romantice făcute de Stendhal etc.).

Vorbim de romantismul progresist, pentru că cele două direcții opuse ale romantismului se manifestă și în felul de a înțelege personajul. În romantismul subiectivist, vagul liric care se percepe chiar și în opere epice sau dramatice — cum se întîmplă în romanul *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis sau în piesele lui Tieck — împiedică să existe o psihologie clară și tinde să anuleze însăși ideea de consecvență.

Dar chiar și în romantismul progresist, progresul în cunoașterea artistică, pe care l-a constituit sublinierea istoricității și diversității locale, este împiedicat de anumite excese.

Clasicii țineau seama în mică măsură de împrejurările exterioare. Intîmplările dintr-o tragedie clasică se alcătuiesc din ciocnirea caracterelor. Anumite pasiuni, anumite caractere puse față în față duc la reacțiile corespunzătoare — și acestea constituie miezul acțiunii. Pyrrhus o iubește pe Andromaca, care-l respinge, și e iubit la rîndul său de Hermiona, pe care o iubește Oreste. Acest lanț al pasiunilor neîmpărtășite generează subiectul în *Andromaca* de Racine, el provoacă pieirea principalelor personaje.

Romantismul accentuează rolul împrejurărilor neprevăzute. Există un progres, desigur, în raport cu interesul ațintit exclusiv asupra caracterului. Dar la romantici întîlnim tendința de a da rol principal neprevăzutului, de a urmări împrejurarea excepțională, bizară. Astfel, hazardul joacă rol precumpănitor în romanele istorice ale lui Walter Scott. În *Quentin Durward*, succesul eroului e favorizat de superstițiile lui Ludovic al XI-lea. În *Notre*

Dame de Paris de Hugo, Esmeralde piere pentru că același Ludovic al XI-lea a fost informat greșit de dorințele poporului răsculat. Într-un roman din prima etapă romantică a literaturii noastre, în *Manoil* al lui Bolintineanu, hazardul joacă rol hotărîtor. Devine orientare spre senzațional, spre lovitura de teatru, ca în multe scrieri ale vremii. De aceea, o definiție mai veche dată romantismului vorbea de caractere excepționale în împrejurări excepționale.

Clasicii concepeau caracterul neschimbat. Romanticii accentuează în primul rînd schimbarea. Dar nefiind încă în stare să sesizeze mecanismul mai complex al transformării caracterelor — așa cum o vor face realiștii critici —, ei folosesc și pentru caractere un procedeu principal: antiteza. Prin antiteză romanticii au încercat să exprime structura contradictorie a realității. Folosită prea rigid, antiteza simplifică uneori psihologia personajelor, le bruschează evoluția. Transformarea ocnașului Jean Valjean, pe care — după cum ni-l înfățișează Hugo — asuprirea socială și condamnarea fără vină l-au transformat într-un fel de fiară hăituită, are loc deosebit de brusc. Gestul generos al episcopului Myriel declanșează un proces de conștiință din care Jean Valjean iese alt om, devine un adevărat sfînt laic. În această ipostază se păstrează pînă la sfîrșitul romanului. Este evident că, cu toată puterea lui Hugo de a plăsmui personaje, transformarea aceasta de la negru la alb pare excesivă, lipsesc nuanțele, gradația, lipsește însuși procesul sufletesc.

Logica personajelor în realismul critic. Un hotărîtor pas înainte în înțelegerea felului cum se formează și cum acționează caracterele îl face realismul critic. Vorbind de un realism critic în genere, știm foarte bine că avem, de fapt, de-a face cu o mare diversitate istorică. Ca și clasicismul sau romantismul, realismul critic s-a manifestat deosebit după condițiile social-politice deosebite. Alta e situația în Franța, unde după revoluția din 1789 burghezia a triumfat. După zadarnica încercare a Restaurației din 1815—1830 de a reînvia vechea orînduire, burghezia a lichidat, de fapt, aristocrația ca clasă. Alta e situația în Rusia țaristă, unde relațiile de tip feudal se mențin foarte tîrziu și iobăgia e lichidată formal abia în 1861. Alta va fi structura personajelor. Un tip social atît de semnificativ pentru literatura realist-critică, cum e arivistul, omul de condiție umilă, care încearcă prin orice mijloace să se ridice pe scara socială, are cu totul alte posibilități de parvenire în cele două momente istorice și în cele două societăți. E suficient să comparăm situația lui Rastignac, care ajunge pînă la sfîrșit ministru și dobîndește milioane, cu cea a lui Raskolnikov, din romanul lui Dostoievski, chiar dacă ținem seama de deosebirile dintre cele două personaje, căci Raskolnikov nu-i un simplu arivist.

Realismul critic român a avut o structură și o evoluție originale, generate de condițiile specifice de dezvoltare. S-a maturizat după o revoluție burgheză eșuată, trădată de o parte dintre conducătorii ei. Atitudinea față de această revoluție, sesizarea contrastului între „vechile veșminte istorice" și noile realități, noile tipuri, e o axă tematică preferată nu numai de Caragiale, personalitatea principală a curentului, ci și, cu diferențe și nuanțe firești, de Slavici, Duiliu Zamfirescu, Vlahuță. Tipurile caracteristice vor fi

foarte deosebite și de Rastignac, și de Raskolnikov. Se creează probleme specifice trecerii de la stări și personaje patriarhale la stări și personaje moderne.

Pornind de la observație, realismul critic devine în stare să rezolve contradicția dintre unitate și mișcare, pe care am întîlnit-o în modul clasicismului sau romantismului de a concepe caracterele. Realismul critic nu sacrifică un element în dauna altuia. Personajele sînt văzute în transformare, fără ca, în acest mod, caracterele să-și piardă unitatea. În marile romane ale realismului critic, care urmăresc formarea unui om — în *David Copperfield*, *Educația sentimentală* etc. — vedem cum se încheagă imperceptibil caracterele. Dar aceste caractere nu sînt fixate o dată pentru totdeauna. Ele se modifică prin influența împrejurărilor și contribuie la modificarea împrejurărilor. Orgoliul și ambiția lui Julien Sorel *(Roșu și negru)* au crescut din cauza umilei lui condiții sociale și a disprețului cu care a fost tratat în familie de tatăl său, țăran însetat de cîștig. Orgoliul se lovește mereu de dorința de a parveni. După împrejurări, se afirmă cînd o trăsătură, cînd alta. Neputînd alege *roșul* — cariera militară — e nevoit să se îndrepte spre cariera clericală, Julien își face educația ipocriziei, învață să-și ascundă adevăratele gînduri și sentimente, se preface bigot. În casa domnului de Rênal, vorbește cu oroare despre Napoleon, al cărui portret îl păstrează sub pernă. La seminar se obișnuiește să-și calculeze fiecare vorbă. Dar, pînă la sfîrșit, mîndria lui de om de origine umilă, care se simte superior celor cu naștere ilustră sau cu avere, dobîndește întîietate și ruinează tot ce izbutise ambiția. După ce, într-un act impulsiv, încearcă să-și ucidă prima iubită, atunci cînd e judecat, Julien plătește cu capul satisfacția de a spune adevărul în fața burghezilor din juriu. Le declară că înțelege înverșunarea cu care îl tratează pe el, omul de jos, ridicat pînă în mijlocul lor.

Astfel, în epică sau dramaturgie, întîmplările se desfășoară prin acțiunea reciprocă dintre caracter și împrejurări; personajele reacționează potrivit caracterului lor — deci acționează asupra împrejurărilor — dar la rîndul lor caracterele sînt modificate mereu de împrejurări.

De aici, capacitatea realismului critic de a surprinde complexitatea și transformarea. Personajele nu sînt fixate de o singură trăsătură. Există și în realismul critic tipul de personaj dominat de o pasiune. Sînt nepieritoarele personaje balzaciene: Grandet e stăpînit de avariție, Goriot de dragoste părintească, Rastignac de ambiție. Dar, și în aceste cazuri, scriitorul e în stare să descopere mișcarea sufletească, modul cum pasiunile ajung să altereze și să transforme restul caracterului.

În general însă, realismul critic sesizează complexitatea caracterelor, felul cum pasiuni și tendințe diverse se armonizează sau se ciocnesc.

Transformarea nu are loc în realismul critic cu bruscheța uneori simplificată din romantism. Nici nu există un singur tip de transformare. Pornind de la observație, realismul critic ține seama de diversitatea situațiilor concrete. Există personaje care nu se transformă aproape de loc, fie că sînt fixate de o pasiune, ca pomenitele personaje balzaciene, fie din sărăcie sufletească și automatizare. Slăbiciunea de voință îl face pe Oblomov să trăiască vege-

Scanned with OKEN Scanner

tativ. E mai mică deosebirea dintre acest om cu însușiri reale, dar paralizat de inerție, și Zahar, care stă tot timpul culcat pe cuptor, decît între Oblomov și Olga sau Stolz.

In această direcție, principalul merit al realismului critic este capacitatea de a sesiza procesul schimbării, felul uneori lent, imperceptibil, alteori brusc în care are loc devenirea psihologică. Personajele se schimbă, dar însușirile principale își păstrează contururile. În Pierre Bezuhov, transformat de dragostea lui pentru Natașa și de experiențele prizonieratului, recunoaștem ingenuitatea și bunătatea activă, care l-au caracterizat de la început.

Fără a se complace în obscuritate, noua treaptă în înțelegerea personajului se caracterizează prin capacitatea de a sonda și stări sufletești mai neobișnuite. Tolstoi analizează gîndurile și simțămintele unui om pe care-l pîndește moartea (*Moartea lui Ivan Ilici*). Cehov ne descrie stările sufletești ale unui bolnav grav (*O febră tifoidă*).

Fiind în stare să surprindă procesul transformării, realismul critic e interesat și de vîrstele de care clasicismul nu se ocupase — copilăria, adolescența. Corespunzînd cu progresele psihologiei infantile, apar în secolul al XIX-lea mari romane sau piesele închinate copilăriei, văzută în specificitatea ei psihologică, cu caracterele ei proprii. Astfel sînt povestirile autobiografice cu care a debutat Tolstoi — *Copilăria, Adolescența, Tinerețea*, *Tom Sawyer* și *Hucklebery Finn* ale lui Mark Twain, *David Copperfield* de Dickens, romanele autobiografice ale lui Anatole France, la noi „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă etc.

Logica personajelor și curentele contemporane. In literatura contemporană se remarcă și în această problemă un proces complex în care progresele în cunoașterea artistică coexistă cu autolimitarea cîmpului de observație. Avînd o bază filozofică idealistă, avînd din ce în ce mai puțină încredere în existența obiectivă a realității, mai multe curente de la sfîrșitul secolului trecut și din secolul nostru se îndepărtează de cuceririle realismului critic, anulîndu-le pînă la urmă. Se produce un proces de subiectivizare a literaturii. Puțin interesați de realitatea obiectivă, scriitorii dau puțină consistență personajelor lor. Firește că, în diferitele curente, acest fapt ia aspecte foarte diverse. Pe de altă parte, subiectivizarea se împletește adesea și cu aspirația de a explora mai adînc realitatea externă sau internă, dînd opere contradictorii. De aici necesitatea de a analiza atent fiecare operă, de a căuta trăsătura dominantă și de a identifica amestecurile contradictorii. Dar se pot recunoaște cîteva trăsături care exprimă, de fapt, tendința de dispariție a personajelor solide cu trei dimensiuni, dînd impresia vieții, din realismul critic.

Se accentuează unilateral cîteva din domeniile pe care le explorase realismul critic. Și tocmai această unilateralitate duce la mărunțire și subiectivizare.

Astfel, complexitatea e împinsă la complicație și artificiu. Tendințele psihologiste, analiza care se rupe de lumea exterioară, capătă în literatura impresionistă, de pildă, un caracter special. Nu se mai analizează de fapt, personaje, ci mai mult stări sufletești izolate. James Joyce, în întinsul său roman *Ulysse*, urmărește să transcrie toate stările sufletești ale unor per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaje în mai puțin de o zi din viața lor. Cu toată arta analitică a scriitorului, subiectivizarea se face simțită. Devenită încercare de a explora infinitul mic, încercare ce nu mai alege și nu mai unifică, analiza lui Joyce dizolvă personajele, ajunge să le transforme într-o acumulare de stări sufletești disparate.

Interesul pentru transformare și proces se transformă în interes unilateral pentru stările neprecise, tulburi. Realismul critic explorase copilăria. Literatura subiectivistă e interesată de viața „copiilor teribili", de formele patologice pe care le poate lua psihologia copilului sau a adolescentului. În general, interesul pentru patologie ajunge la un fel de reîncarnare a naturalismului. De acest tip e exacerbarea sexualității (Henry Miller) și stăruința în situații aparținînd patologiei sexuale (Nabukov). Caracteristic pentru renunțarea la personajul unificat — în sensul de unitate în mișcare pe care i l-a dat realismul critic — este „anti-romanul contemporan francez (N. Sarraute, A Robbe-Grillet) care substituie caracterelor „atmosfera psihică" sau „obiectele".

Sub toate aceste aspecte, curentele cu orientare subiectivistă abandonează de fapt, unitatea și consecvența personajului, care e redus la proiectările subiectivității autorului și la însumări de stări sufletești stranii.

Logica personajului în realismul socialist. Fiind o etapă nouă a *realismului*, realismul socialist păstrează tot ce a descoperit realismul critic în legătură cu personajul: interdependența între caracter și împrejurări, transformarea în proces, interesul pentru toate faptele și gradele de conștiință etc. Dar fiind o metodă nouă de creație, avînd sarcina de a transpune în literatură noul tip uman al revoluționarului cu o concepție științifică despre lume, realismul socialist descoperă alte teritorii în înțelegerea personajului.

Vom discuta aceste probleme în special în capitolul închinat realismului socialist. Dar trebuie arătat de pe acum că noile împrejurări social-politice se răsfrîng în evoluția și psihologia personajului.

Trăind într-o epocă revoluționară, personajele suferă mai intens influența transformatoare a împrejurărilor. Ele se apropie sau se îndepărtează de revoluție, parcurgînd drumuri care le duc foarte departe de punctul lor de pornire. O asemenea cale străbate „fericitul negustor" din romanul astfel intitulat de Francisc Munteanu, personaj mediocru și cu meschinării ascunse, ajuns prin jocul întîmplării în mijlocul mișcării revoluționare, pe care o trădează la prima dificultate. Calea inversă e parcursă de Andrei Sabin din *Străinul* de Titus Popovici, de Mareș din *Șoseaua Nordului* de Eugen Barbu. Puritatea și curajul adolescentului, în primul caz, conștiința și hotărîrea proletarului, orientate treptat, în cel de-al doilea, îngăduie celor două personaje să iasă din perioada de căutări sterile. Fiind vorba de personaje artistic vii, aceste drumuri sînt tot atît de deosebite ca și individualitățile, sînt trasate de raportul dintre caractere și împrejurări. După ce a crezut că servește revoluției, Andrei Startov, din romanul lui Fedin *Orașe și ani*, ajunge să ajute unui dușman de moarte al revoluției și se distruge ca revoluționar și ca om. Pe de altă parte, personaje care au fost străine de mișcarea revoluționară, care au fost prizonierele unor prejudecăți de clasă sau și-au căutat zadarnic rostul existenței, des-

Scanned with OKEN Scanner

coperă calea către revoluție. Astfel se întîmplă cu mai multe personaje din romanul *Calvarul* de Alexei Tolstoi: cu cele două surori: Katia și Dașa, cu Roșcin.

Revoluția accelerează transformarea. Dar personajele transformate nu se schimbă cu desăvîrșire, nu dobîndesc cu totul alt caracter, deoarece caracterele nu sînt costume care să se pună și să se scoată cu ușurință. Schimbările pot avea amploare diferită, dar continuitatea în schimbare se observă pretutindeni. Conștiința lui Mareș se transformă, fermitatea lui crește, dar simplitatea și gravitatea cu care el întîmpină viața persistă. Observații similare se pot face cu privire la Barbentane din *Comuniștii* lui Aragon.

Pentru o serie întreagă de personaje, pentru revoluționari, împrejurările istorice noi contribuie la unificarea superioară a caracterului. Fără a-și pierde nimic din bogăția și complexitatea umană, cunoscînd uneori și conflicte interioare, care nu-i împiedică însă să acționeze, oameni ca Mitru Moț, Mareș, Anton Modan, Davîdov ș. a. sînt unificați de țelul revoluționar, de participarea lor cu toate fibrele la transformarea socialistă a lumii.

Mijloacele de caracterizare a personajului. Personajul este o unitate, o individualitate nerepetabilă și semnificativă. Fiecare personaj tipic are fizionomie proprie, trăsături de caracter, date biografice care îi aparțin numai lui și, în același timp, e reprezentativ pentru o categorie socială mai largă, o clasă socială, o profesie etc.

Cum se construiește caracterul unui personaj? Prin ce mijloace plăsmuiește autorul acest caracter divers și unitar, la a cărui înțelegere literatura a ajuns în trepte succesive?

Mijloacele de caracterizare a personajului sînt foarte diverse și nu vom căuta să facem o enumerare completă. Dar, discutîndu-le pe cele principale, putem vedea, și în acest domeniu, cum progresează cunoașterea artistică. Lucrul este firesc, pentru că prin aceste mijloace se obține ceea ce am denumit logica, consecvența caracterului. E firesc ca și mijloacele să fi evoluat, pentru a putea exprima cu mai multă pătrundere și elasticitate ceea ce a fost descoperit progresiv în raportul dintre caracter și împrejurări.

Principalul mijloc de a caracteriza personajele în epică și în dramă e acțiunea. Caracterul se dezvăluie după felul cum reacționează personajul la împrejurări. Pasiunea oarbă a Hermionei din *Andromaca* apare în modul cum ea, care a plănuit uciderea lui Pyrrhus, îi reproșează apoi lui Oreste actul la care singură l-a împins.

In complexitatea acțiunii se dezvăluie complexitatea personajului.

Dar, alături de acest mijloc fundamental și întregindu-l, există diverse altele aparținînd unor domenii felurite.

Caracterizarea directă este destul de frecvent folosită sub forma portretului moral sau fizic.

Ca mijloc unic sau principal, caracterizarea directă denotă adesea o anumită stîngăcie a scriitorului. Începătorii sînt ispitiți frecvent să rezolve problema dificilă a construirii unui caracter enunțînd trăsăturile pe care nu le pot face să reiasă prin alte mijloace.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi însă eronat să considerăm prezența oricărei caracterizări directe drept semn de stîngăcie literară. Combinată cu felurite alte mijloace, o întîlnim la scriitori de prima mărime. Folosirea ei în clasicism se explică prin preferința acestui curent pentru portretul moral. Atunci s-a făcut „literatură de caractere" (La Bruyère, Chamfort etc.). Memorialiștii de asemenea au îmbinat portretul moral cu analiza. În portretele care abundă la unul dintre psihologii cei mai profunzi pe care îi cunoaște literatura — în memoriile lui Saint-Simon — întîlnim această îmbinare.

Spre deosebire de nuvelă sau de roman, povestirea, în care autorul intervine mai direct, comentînd adesea, folosește adeseori această caracterizare. Despre Bădița Vasile, primul său dascăl, Creangă ne spune că era „cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare".

La unii scriitori contemporani caracterizarea directă ia forme mai complexe. În romanele sale, G. Călinescu folosește adesea procedeul portretului moral de tip clasic. Dar portretul se alcătuiește nu din simple calificative, ci din mici fapte, relatate anecdotic, care subliniază o trăsătură sau alta. Astfel sînt caracterizate multe personaje din *Enigma Otiliei*. Aurica, fată bătrînă cu obsesia măritișului, ne e descrisă cum: „în fiecare zi după orele cinci . . . se îmbrăca preferențios în bluze albe și foi negre, minuțios plisate, și se pudra pe față în chip bătător la ochi, carminîndu-și prea tare pometii slabi ai obrajilor, ceea ce în acea epocă se socotea încă scandalos . . . Aurica vorbea despre căsătorie cu un interes tehnic, ca și cum ar fi fost unicul scop serios în viață. O căsătorie oricît de banală i se părea pentru o fată «un noroc». Se informa despre toate nunțile cunoscuților, mergea la toate măcar în tinda bisericii, cerceta pe eroină înainte și după eveniment și arăta în fața bărbatului respectivei recente mirese o stimă pierdută. Colecționa beteală de la nunți și consulta cărturăresele cu frenezie".

O formă în aparență simplă, dar cu funcție specială, a caracterizării directe o întîlnim la Hortensia Papadat-Bengescu. În romanele sale, unele personaje sînt însoțite adesea de o calificare care ar părea că le simplifică psihologia. Despre Lina din *Concert din muzică de Bach*, se vorbește mereu cu adjectivul „buna". Sia e „proasta de Sia". Dar lectura romanelor ne arată că aceste calificări, departe de a urmări să simplifice personajul, subliniază contrastul dintre opinia care circulă în privința lor și realitate. „Buna Lina" știe uneori să fie și rea. Calificările sînt etichete în circulație, iar celelalte mijloace de caracterizare le confirmă sau le dezmint.

Variante ale caracterizării directe, avînd aceeași funcție, sînt autocaracterizarea, folosită în literatura autobiografică (*Amintirile* lui Creangă, *În floarea vieții* de A. France etc.), sau caracterizarea unui personaj, făcută de către alte personaje. Acest din urmă mijloc se întîlnește în teatru, dar uneori și în epică. În *Moș Goriot*, doamna de Beausèans și ducesa de Langeais îl caracterizează pe Goriot în fața lui Rastignac.

Progresul realismului a dus la folosirea unor mijloace specifice de caracterizare. Interesul pentru cadrul concret în care se petrece acțiunea, stabilirea unui raport între acest cadru și caractere se accentuează în romantism. Știm că romantismul s-a interesat cel dintîi de culoarea locală

sau istorică. Dar la principalii realiști procedeul capătă o intensitate specifică. In special Balzac a notat detaliile de cadru, de decor și costum, cu o minuțiozitate caracteristică. Romanul *Moș Goriot* începe descriind cartierul în care se află pensiunea Vauquer, apoi trece la înfățișarea casei, apartament cu apartament, pentru a ajunge la personaje.

Tot în realismul critic, limba capătă o funcție caracterizatoare cu posibilități deosebite. Felul cum vorbesc personajele în teatru, nuvelă sau roman, le exprimă și trăsăturile de caracter, și poziția socială.

Șiretenia și lipsa de scrupule ale lui Nae Gheorghidiu sînt deghizate cu ajutorul glumelor, prin care acest personaj caută să-și dezarmeze adversarii și să le cîștige bunăvoința. Trufia de stăpîn al județului îl face pe Tipătescu să vorbească scurt, repezit.

Se cunoaște arta cu care Caragiale a notat în nuanțe de limbaj stadiul de dezvoltare a unei clase. Personajele din schițe sau din piese, reprezentative pentru un stadiu de început al burgheziei — aflate încă mai aproape de tarapana, de negoțul patriarhal — folosesc un limbaj care nu cunoaște franțuzismele, ci doar unele grecisme. Astfel de personaje stîlcesc puținele neologisme în uz. Nae Niță din *Răsplata jertfei patriotice* vorbește încă patriarhal despre „temei la catastif". Singurul său neologism — „fitanție" — e legat, bineînțeles, de negoț și capital. Chiar și jupîn Dumitrache, cu toată îngîmfarea lui, mai rostește cîte un „cabulipsește". Dar jupîn Dumitrache, om politic liberal și căpitan în Garda Civică, și-a împestrițat limbajul cu neologisme desfigurate. El spune: „să ne onoreze cu atîta cinste", sau „nu o mai maltrata, domnule, cu o vorbă bună". Funcția caracterizatoare a limbajului iese la iveală dacă comparăm felul cum vorbesc cele două surori, Veta și Zița. Aflată într-un stadiu mai patriarhal de evoluție a burgheziei, ceea ce, de altfel, n-o împiedică să-și înșele cu seninătate bărbatul, Veta vorbește mai simplu și nu apreciază rafinamentele de limbaj sau costum. Comedia de la „Union" o plictisește. Stilul pompos și ținuta lui Rică o fac să rîdă. Zița, care a fost crescută la pension, se află într-un stadiu mult mai avansat de rafinament. Ea vorbește amestecînd pe „tață" cu franțuzismele — „eram ambetată absolut" — și e sedusă de versurile franco-române ale lui Rică Venturiano.

Ca și limbajul personajelor, limbajul povestitorului are în epică rosturi caracterizatoare. Există diverse procedee stilistice, prin care povestitorul poate dezvălui indirect trăsăturile de caracter ale personajelor. Ironia subliniază laturi negative, calificînd un personaj într-un mod voit nepotrivit. La Dickens, un avar devine „gentleman caritabil".

Dimpotrivă, sarcasmul dezvăluie mai direct o stare morală. Astfel sînt înfierați în *Scrisoarea II* a lui Eminescu barzii de salon.

Un procedeu, care, apărînd mai de mult chiar la unii scriitori clasici, a căpătat o răspîndire caracteristică în realismul critic este „stilul indirect liber" sau imitația stilistică. Povestitorul vorbește despre un personaj împrumutîndu-i stilul și prefăcîndu-se că folosește propria lui optică. Îl întîlnim în literatura universală la Flaubert și Zola, în literatura noastră la Slavici și Caragiale.

Intr-o schiță de Caragiale, povestitorul consemnează: „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd Aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la

ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă."[1] Este evident că scriitorul ne vorbește în stilul personajului său, Turturel, cronicarul monden din *High-Life*.

Am vorbit de mijlocul fundamental pe care-l constituie urmărirea personajului în acțiune. În epică, acest mijloc se realizează de fapt pe două planuri, care se îmbină și alternează. Observația înfățișează comportarea exterioară a personajului, analiza directă urmărește dinamica interioară a gîndurilor, impulsul sentimentelor. Nu există bariere între cele două planuri, pentru că emoțiile se exteriorizează și scriitorul le poate exprima fie descriind un gest, fie accentuînd direct dinamica sufletească. Există, firește, tipuri de scriitori care preferă să dea întîietate unuia sau celuilalt dintre cele două procedee. Dar la marii realiști le găsim totdeauna îmbinate. În mai multe direcții ale literaturii contemporane se observă separația planurilor, dispariția unuia dintre ele. Psihologismul se zăvorește înlăuntrul personajelor, și nu este interesat de comportarea interioară. În literatura americană contemporană există și un curent influențat de școala psihologică a „comportamentului" (behaviouristă), care înlătură analiza și descrie numai reacții exterioare. La scriitori cu dimensiunile artistice ale lui Ernest Hemingway ori John Steinbeck, menținerea la planul comportării devine — prin arta naratorului — sobrietate și lasă mereu să transpară vibrația interioară. De aici grandoarea tragică a unor scene cum e moartea lui Robert Jordan din *Cui îi bate ceasul* de Hemingway, sau cea a discursului rostit de comunistul Mac, după ce i-a fost asasinat prietenul (Steinbeck: *Bătălia*). Aici nu avem reducere la planul existenței fiziologice și plate, ci discreția naratorului.

Dar, cînd sînt unilateralizate, amîndouă tendințele duc la ruperea unității personajului, la împuținarea lui.

Nu toate procedeele de caracterizare au aceeași generalitate. Unele sînt specifice unui singur gen. Astfel este, în teatru, caracterizarea prin indicația scenică, care, la Caragiale, la Bernard Shaw sau la Camil Petrescu dobîndește o mai mare importanță. Deși în anumite scrieri de proză se poate întîlni corespondentul indicației scenice din teatru, procedeul rămîne specific dramaturgiei.

Aici ca și la alte laturi ale imaginii artistice numărul procedeelor folosite nu are semnificație în sine. În aprecierea unor opere literare nu interesează statistica mijloacelor de caracterizare, ci adîncimea și tactul artistic cu care sînt folosite pentru a crea oameni vii. Dar, urmărind felul cum au evoluat mijloacele de caracterizare, observăm că scriitorului i se oferă o posibilitate sporită de a-și surprinde personajul din cît mai multe unghiuri, de a-l caracteriza cît mai divers. Depinde de orientarea și de capacitatea realistă a scriitorului dacă folosirea acestor diverse mijloace duce la un personaj solid și explorat în profunzime, sau se mărunțește în notații disparate.

[1] I. L. Caragiale, *High-Life*, în *Opere*, II, E.S.P.L.A., 1960, p. 79.

COMPOZIȚIA OPEREI LITERARE

În centrul operei literare se află personajul, fie că e exprimat prin narațiune, prin acțiunea dramatică sau prin comunicare lirică. Dar, pentru ca acest personaj să existe artistic, trebuie ca scriitorul să combine între ele elemente numeroase și foarte diverse de ordin stilistic, să alcătuiască un subiect — în teatru și epică, să-și ordoneze impresiile — în lirică etc. Trebuie, deci, să clădească opera de artă.

In sens larg, compoziția este tocmai arhitectura operei de artă.

E limpede că, în acest sens, nu întîlnim compoziția numai în literatură, și nici măcar numai în artă. Un discurs, un manual, un articol, au toate organizarea lor interioară. Elementele nu se înșiră la întîmplare. Dar deosebirea fundamentală dintre artă și știință se observă și în domeniul compoziției. Chiar cînd fac apel la afectivitatea celui care le percepe — cum se întîmplă într-un discurs cu valori literare — lucrările teoretice urmăresc să demonstreze anumite raporturi abstracte între noțiuni. Compoziția este subordonată demonstrației. În opera de artă, compoziția urmărește să alcătuiască o imagine unică și semnificativă. Deci să adune elementele diverse într-o individualitate armonioasă, din care să se desprindă sensurile generale.

Deosebirile dintre arte duc la deosebiri în compoziție. Artele de succesiune acordă o mai mare importanță aspectelor de organizare în timp, pe cînd artele de simultaneitate sînt preocupate de compoziția spațială. In pictură, compoziția se referă la armonia și organizarea spațială a tabloului, într-o narațiune la modul de înlănțuire a momentelor. Dar am arătat că și artele de succesiune cunosc aspectele simultaneității. Vom afla respectivele probleme de compoziție. Literatura, care este o artă a succesiunii, cuprinde și probleme de organizare a elementelor simultane în proză, dramaturgie și chiar în lirică.

In sensul larg de care am vorbit, compoziția ar trebui să se ocupe de toate elementele imaginii artistice, fiind, de fapt, echivalentă cu procesul de realizare a formei. In practică, ne referim mai mult la cîteva probleme fundamentale, care se leagă de raporturile dintre personaje și împrejurări.

Scanned with OKEN Scanner

Nu e vorba numai de subiect, căci în lirică nu avem subiect, dar aici ne interesează felul cum sînt organizate impresiile. De aceea, vom vorbi, în general, de raportul dintre caracter și faptele care-l desemnează. In acest sens, vom discuta principalele probleme ale compoziției.

Compoziția e indispensabilă în artă. Compoziția este esențială artei, este implicată de însuși specificul ei. Arta nu e haos, nici transcriere brută. Ea implică elaborarea, acțiunea prin care impresiile sînt triate și organizate. Incercările care s-au făcut de a anula elaborarea au dus — în cazul cînd au fost urmărite mai consecvent — la anularea artei.

Aceste încercări s-au manifestat și teoretic. Unele curente au contestat elaborarea și, implicit, compoziția.

Naturaliștii au urmărit să transcrie faptele de viață fără a le tria sau ierarhiza. Ei au vorbit de „felia de viață", s-au considerat drept niște „grefieri artistici", care, prin operele lor, urmăreau să alcătuiască un corespondent literar al procesului-verbal. De fapt, chiar în operele naturaliste există o organizare a faptelor, oricît de insistente și — uneori — de obositoare ar fi detaliile. Zola își alege faptele în funcție de concepția lui biologistă, de convingerea că evoluția unei familii se explică prin rolul covîrșitor al eredității patologice (*Les Rougon-Macquart*). Există, în această privință, o contradicție izbitoare la Zola între operă și concepția naturalistă. In timp ce la naturaliști minori (Alexis, Céard, Hennique), fără a se renunța cu totul — lucru imposibil — la compoziție, la alegerea și organizarea acțiunii, e urmărită mai sensibil tehnica „procesului-verbal artistic", romanele lui Zola au o compoziție foarte riguroasă. Ciclul *Les Rougon-Macquart* a fost conceput minuțios de Zola, care l-a înfăptuit în peste două decenii. Romanele se înlănțuie și se explică unul pe altul, iar ultimul, *Doctorul Pascal,* constituie o cheie generală a ciclului — din același punct de vedere biologist.

E una dintre contradicțiile pe care le întîlnim înlăuntrul operei și între opera și concepția lui Zola — teoretician al naturalismului și, în același timp, sub aspecte esențiale, mare romancier realist.

Printre curentele avangardiste, care s-au succedat în poezia secolului nostru, cîteva au negat și ele elaborarea și compoziția artistică. Dadaiștii au preconizat înlocuirea creației elaborate prin hazard. Se cunosc procedeele de frondă prin care și-au ales numele (dicționarul deschis la întîmplare la un cuvînt) sau „sfaturile" de creație pe care le dau: alegerea cuvintelor la întîmplare, prin tragerea din pălărie a fragmentelor decupate dintr-un ziar. Această tendință de a nega arta prin haos e exprimată și de aforismul lui Jean Cocteau, aforism formulat într-o perioadă de cochetărie cu dadaismul: „Cea mai mare capodoperă a literaturii nu e niciodată altceva decît un lexic în dezordine."[1]

Este vorba deci de o teoretizare a absurdului. In practică însă, dadaiștii nu s-au putut mărgini la tehnica pălăriei, ci și-au ales contrastele de

[1] Apud René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine,* 1922, p. 436.

imagini şi de idei tocmai pentru a crea artificial impresia de absurd, de neprevăzut:

Noyez matins les soifs les muscles et les fruits
dans la liqueur crue et secrète
la suie tissée en lingots d'or
couvre la nuit lacérée par les motifs brefs.[1]

De asemenea, chiar în tehnica suprarealistă, care condamnă creaţia conştientă şi accentuează iraţionalul — „dictarea automată" — se pot distinge eforturile de a potrivi contrastele pentru a accentua impresia de iraţionalitate.

Nu atît de excesivă, dar totuşi combătînd ideea de compoziţie în anumite domenii, este opinia criticului francez Albert Thibaudet. In studiile din volumul *Cititorul de romane,* Thibaudet a afirmat că se poate întîlni compoziţia într-o serie de genuri — dramă, oratorie —, dar că ea e imposibilă în roman sau în poezia lirică.

Este evident că Thibaudet a confundat, în acest caz, compoziţia în sensul ei general — de arhitectură a operei de artă — cu *un anumit tip* de compoziţie clar organizată, sistematică, strîns motivată.

Compoziţia şi concepţia. Compoziţia, în sensul ei general, fiind aproape echivalentă cu forma operei literare, este determinată de conţinut. Aceasta nu înseamnă că unui anumit procedeu de compoziţie izolat îi corespunde o anumită idee şi o finalitate artistică precisă. Intreaga compoziţie — organizarea tuturor mijloacelor arhitectonice — corespunde conţinutului de idei al operei.

In mărturisirile de creaţie incluse în volumul *Amalgam*, Liviu Rebreanu ne-a lăsat o pagină memorabilă, care scoate la lumină raportul dintre compoziţia — s-ar putea spune circulară — a romanului *Ion* şi ideea permanenţei vieţii. Aflăm acelaşi cadru şi detalii asemănătoare, după ce s-au stins întîmplările dramatice. După moartea Anei şi uciderea lui Ion, hora de duminică se repetă în împrejurări similare; viaţa îşi urmează neîntrerupt cursul.

Examinînd diferite alte opere literare, putem vedea cum preferinţele pentru anumite îmbinări de procedee se pot pune în legătură cu conţinutul operei respective.

Problema succesiunii. Amploarea în timp. Din clasificarea artelor stabilită de Lessing, ştim că în literatură succesiunea faptelor joacă un rol esenţial. Literatura şi muzica sînt, în primul rînd, arte ale timpului. De aceea, în compoziţie, aspectele succesiunii vor avea importanţa corespunzătoare.

Un prim aspect al succesiunii este amploarea în timp a povestirii sau piesei. In cazul poeziei lirice, această întindere este restrînsă, în afară de

[1] „Innecaţi dimineţile, setea, muşchii şi fructele / în licoarea crudă şi tainică / funinginea ţesută în lingouri de aur / acoperă noaptea sfîşiată de motivele scurte."
(Tristan Tzara, *Sur une ride du soleil, Antologie de la nouvelle poésie française*, Ed. de Sagittaire, Kra, 1924, I, 382.

cazul mai rar întîlnit al *jurnalului liric* din literatura contemporană, al ciclului de poeme, care notează impresiile pe un interval mai îndelungat. Dar vorbim de amploare mai mult în genurile care folosesc subiectul, desfășurarea organizată a faptelor.

In trecut, s-a tins să se limiteze amploarea prin anumite reguli. Regula unității de timp, care a domnit în teatrul clasic, se explică prin tendința de a face să corespundă durata faptelor petrecute pe scenă cu durata de timp în care sînt reprezentate. S-a înțeles treptat că timpul artistic nu trebuie să se identifice cu cel real, că îl poate comprima, lăsînd la o parte momentele lipsite de semnificație. Totuși, multă vreme, s-a considerat neverosimil ca în cîteva ore de spectacol să se scurgă evenimente petrecute timp îndelungat. De aceea, Renașterea și clasicismul au fixat norma unității de timp. S-a discutat îndelung dacă piesa poate cuprinde douăsprezece, douăzeci și patru sau treizeci și șase de ore. Prohibiția a rămas însă stingheritoare și chiar unii clasici au combătut-o. „Nu pot tăgădui că regula celor douăzeci și patru de ore apasă mult asupra incidentelor din această piesă" — scrie Corneille în *Examen du Cid* (Analiza Cidului). „... Aceeași regulă o grăbește pe Chimène să ceară regelui a doua oară dreptate. O făcuse cu o seară înainte, și n-avea motiv să se mai întoarcă a doua zi dimineață și să-l stingherească pe rege... Un roman i-ar fi acordat șapte-opt zile de răbdare mai înainte de a stărui iar, dar regula celor douăzeci și patru de ore n-a îngăduit-o: aceasta e incomoditatea regulei.

Să trecem la regula unității de loc, care nu m-a stingherit mai puțin în această piesă..."[1] Unitatea de timp și cea de loc au fost apoi definitiv abandonate, o dată cu romantismul.

In vechiul roman, amploarea povestirii coincidea în general cu existența unui personaj. E drept că în *Don Quijote* povestirea începe cu bătrînețea personajului principal. Lucrul este explicabil, pentru că Cervantes vrea să sublinieze tocmai nepotrivirea dintre aspirațiile războinice și sentimentale ale hidalgo-ului și vîrsta înaintată; puterile lui diminuate. Dar, în general, romanele picarești spaniole din secolele XVI—XVII povestesc — de obicei la persoana întîi — existența unui erou din primii ani ai vieții și pînă la un punct în care fostul aventurier a devenit un om așezat. Această amploare în timp se păstrează și în romanele veacului al XVIII-lea.

Dezvoltarea realismului, în sens larg, a dat o mult mai mare elasticitate amploarei, căutînd s-o acordeze cu diversitatea situațiilor din viață. Și în teatru, și în epică, amploarea acțiunii devine foarte variabilă. Ea poate cuprinde uneori milenii sau chiar zeci de milenii. *Adam și Eva* de Rebreanu începe în Orientul antic și sfîrșește în zilele noastre. Am vorbit de piesa lui Shaw — *Înapoi la Matusalem* — compusă din cinci părți care se întind pe mai bine de treizeci de mii de ani.

In acest caz, marea întindere are mai mult sens simbolic. Nu se poate scrie cu precizie realistă despre oamenii din anul 30 000. Incepînd cu *Comedia umană*, întîlnim însă, mai ales în proză, ciclul sau vaste romane, care înfățișează fie o întreagă societate, — ciclul balzacian — fie evoluția unei

[1] Pierre Corneille, *Examen du Cid*, în *Théâtre choisi*, I, Larousse, p. 144 ,145.

Scanned with OKEN Scanner

familii — *Les Rougon-Macquart* de Zola, *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann, *Forsyte Saga* de Galsworthy, — fie o generație — *Educația sentimentală* a lui Flaubert.

Elasticitatea nu duce doar la extinderea perioadei înfățișate. Cărți întregi se ocupă de evenimente petrecute în cîteva zile sau în cîteva ore (*Taifun* de Joseph Conrad, *24 ore din viața unei femei* de Stefan Zweig, *Desfășurarea* sau *Ferestre întunecate* de Marin Preda).

Modificările amplorii în timp sînt posibile datorită schimbărilor în ritmul povestirii, de care vom vorbi îndată. Aceasta ilustrează faptul că aspectele pe care le cercetăm separat sînt întotdeauna îmbinate în opera literară.

Ordinea faptelor. Faptele tratate epic, dramatic sau liric, sînt organizate într-o anumită ordine.

Încă din antichitate, cele două epopei homerice au folosit două moduri de a povesti. În *Iliada,* faptele se înșiruie în ordinea în care s-au produs, fiind narate de către povestitor. Într-o parte din *Odiseea* și, apoi, în *Eneida,* în mijlocul acțiunii, unul dintre personaje începe o povestire autobiografică, care reproduce fapte anterioare. Acest tip de narațiune retrospectivă capătă în epica modernă o importanță deosebită.

În primele romane, retrospectiva e însă foarte rară. Se întîmplă adesea ca unele personaje să intercaleze o povestire în roman, dar această povestire nu are nici o legătură cu firul principal al acțiunii. Astfel procedează personajele din *Don Quijote* sau din *Gil Blas* al lui Lesage. Romanul modern folosește însă curent reîntoarcerea, pentru a ne oferi fapte care explică formația personajelor sau conflictul central. Romanul modern nu începe neapărat cu nașterea eroilor. De obicei, acțiunea pornește dintr-un moment nodal și prin mijloace diferite — prin narațiunea sau amintirile unuia dintre personaje, prin narațiunea unui personaj despre altul sau pur și simplu printr-o paranteză a povestitorului — povestirea se reîntoarce și ne înfățișează fapte ce explică relațiile actuale dintre personaje. Procedeul se întîlnește frecvent la Balzac. În *Verișoara Bette,* acțiunea începe într-un moment cînd procesul de descompunere morală a baronului Hulot e destul de avansat. Capitolul ulterior înfățișează viața lui Hulot și a familiei sale pînă în acest moment. *Mărirea și decăderea lui Cesar Birotteau* începe, de asemeni, în momentul cînd negustorul de parfumuri Birotteau și-a atins apogeul carierei și e pe cale să se prăbușească. Drumul lui pînă aici ne este narat tot prin capitole intercalate. Reîntoarcerea a devenit unul dintre mijloacele pe care realismul socialist le păstrează de la vechiul realism, subordonîndu-l înțelegerii sale istorice superioare. În *Setea* lui Titus Popovici, o reușită remarcabilă o constituie biografia Anei Moț, narată într-un capitol constituit dintr-o succesiune de momente, ce creează impresia anilor scurși și sugerează formarea unui caracter.

Astăzi, reîntoarcerile povestirii sînt atît de frecvente încît ni se par firești și ușoare. Dar, pentru ca ele să pară cu adevărat firești, a fost nevoie de maturitatea literaturii și a scriitorului.

Alegerea momentului în care începe povestirea propriu-zisă și proporția între faptele povestite direct și cele expuse prin reîntoarceri depind

de structura personajului și, de fapt, de ideea centrală a operei. Să comparăm două romane ale lui Turgheniev, care folosește frecvent procedeul. In *Fum*, povestirea începe cu a doua întîlnire între eroul Litvinov și Irina, femeia care i-a distrus o dată viața, și care i-o va mai frînge și de astă dată. Prima dragoste dintre Litvinov și capricioasa Irina ne e narată prin reîntoarcere. Dar Litvinov e un om cu vitalitate și cu forță morală. El își va reface din nou existența. Povestirea ne înfățișează tocmai această luptă a sa cu pasiunea pentru Irina. Sanin, din *Apele primăverii*, e un om slab, care nu s-a putut împotrivi seducției și și-a ratat definitiv viața. Pentru el, refacerea existenței nu mai e posibilă. Romanul ni-l înfățișează îmbătrînit și singur, un om de prisos. Iar toată narațiunea propriu-zisă e cuprinsă într-o reîntoarcere. Sanin își retrăiește în amintire prima dragoste pentru Gemma.

Aceste reîntoarceri sînt mai frecvente în epică, dar ele se întîlnesc și în teatru. In general, teatrul narează faptele în ordinea în care s-au petrecut. Dar există piese care încep de obicei printr-un prolog — descriind momente posterioare — în timp ce acțiunea propriu-zisă e o retrospectivă. Astfel e construită piesa lui Tennessee Williams, *Menajeria de sticlă*. Introducerea unui povestitor permite mai multe tablouri retrospective.

Procedeul e destul de frecvent în dramaturgia modernă (Arthur Miller, Armand Salacrou, Jean Anouilh). Mobilitatea aceasta, care într-o anumită măsură constituie un progres tehnic, acordă și teatrului unele dintre posibilitățile epicii, dar e adesea împinsă pînă la excesiv, la obscuritatea și dezagregarea construcției, cînd e pusă în serviciul unei concepții subiectiviste. Așa se întîmplă în piesele pătrunse de obscenitate și de tristețe fără dezlegare ale lui Jean Genêt (*Paravanele*).

In lirică, ordinea impresiilor e dată de desfășurarea afectelor și gîndurilor. Nu e o despărțire de planul realității, pentru că, în poezia inspirată de aspecte din viață, aceste afecte răspund realității. Dar ordinea e impusă de autoexprimarea lirică.

O consecință a tendinței de subiectivizare în literatură este intervertirea momentelor. Reîntoarcerile de care ne-am ocupat respectă ordinea obiectivă a faptelor, dar le narează printr-o paranteză. Cîteva obiecte din trecut trezesc amintirile lui Sanin, dar aceste amintiri se scurg în ordinea lor firească. In romanele lui Proust, însă, faptele sînt povestite în ordinea în care și le amintește povestitorul, depind de asociațiile sale mecanice. Gustul unor prăjituri ori surescitarea unei insomnii readuc în conștiința naratorului întîmplări din casa mătușii sale ori impresiile din nopțile copilăriei. Alte pretexte îl întorc apoi în momente anterioare. Deși nu putem reduce opera lui Proust la această latură, trebuie notat că nu există o corespondență între ordinea romanului și ordinea obiectivă a faptelor. Tot ca un aspect al subiectivizării, întîlnim în romanul scriitorului englez Aldous Huxley, *Orb în Gaza*, o succesiune de capitole, care la prima impresie par a se datori unei încurcături tipografice. Fapte din 1933 sînt urmate de altele din 1906, apoi din 1916, totul într-o ordine arbitrară, menită să sporească artificial expresivitatea narațiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Şi în acest caz nu procedeul trebuie pus în discuţie, ci modul în care e utilizat, unghiul estetic pe care-l face sensibil. In general, o asemenea răsturnare a momentelor trădează o concepţie subiectivistă, reţine şi organizează faptele potrivit unei astfel de optici. Procedeul se întîlneşte uneori în scrieri de concepţie revoluţionară şi urmăreşte un plus de expresivitate, caută să creeze prin aceste mişcări, într-un sens şi în altul, în timp, impresia de frămîntare şi fierbere, de conflict acut. In acest fel e construit primul roman al lui Konstantin Fedin — *Oraşe şi ani* — sau romanul postum al lui Nazim Hikmet — *Romanticii.*

Ritmul succesiunii. Ritmul în care sînt înfăţişate faptele într-o piesă sau într-un roman depinde de importanţa diferită acordată acestor fapte. Unele pot fi trecute cu vederea, altele cercetate îndelung, altele concentrate.

Cît timp literatura a încercat să reproducă cît mai precis prin timpul artistic timpul din viaţă, ritmul a fost mai mult sau mai puţin uniform. Primele romane povestesc pe îndelete faptele şi nu fac diferenţe prea mari între cele care au o mare însemnătate în evoluţia personajului şi cele neînsemnate. Ele nu omit nici o perioadă din viaţa eroului, deapănă faptele din momentul începutului, care — după cum am văzut — coincide cu ivirea sa pe lume şi pînă la ultima pagină. Cel mult, datorită lipsei de interes a vechii literaturi pentru copilărie, se trece mai repede peste această perioadă.

Epica realistă din secolul al XIX-lea face în această privinţă mari paşi înainte. Scriitorii încep să folosească ritmuri de povestiri foarte diferite. Apar mari deosebiri între opere şi în interiorul aceleiaşi opere.

Diferitele opere folosesc altfel de ritmuri ale naraţiunii, după cum e vorba de literatură de aventuri sau de literatură de analiză. Intr-un roman de aventuri, faptele se succed rapid, îmbulzindu-se adesea. In puţine pagini, eroii trec prin cele mai diverse peripeţii. Cîte nu se întîmplă în primul volum al *Celor trei Muşchetari!* In primele noastre romane, dat fiind că ele au fost înrîurite puternic de *Misterele Parisului* al lui Eugène Sue — roman socotit pe atunci drept un model al genului —, există o tendinţă generală de a folosi desfăşurarea precipitată de peripeţii. In schimb, cîteva ore sau chiar cîteva clipe sînt cercetate minuţios în *O făclie de Paşti.*

Intr-o aceeaşi operă, scriitorul alternează ritmul, îl grăbeşte sau îl încetineşte, după importanţa faptelor relatate pentru dezvoltarea personajului. Spre deosebire de epica mai veche, romanul şi nuvela modernă ştiu să lase la o parte lungi perioade din viaţa eroilor, pentru a se opri numai la cele nevralgice, cu conflict intens. Această omitere se face uneori prin trecere bruscă. Eroul adolescent, într-un capitol, e înfăţişat în cel următor la maturitate.

In alte cazuri, romancierul sau nuvelistul descriu totuşi lunile sau anii mai puţin semnificativi. Dar îi descriu astfel încît lipsa lor de semnificaţie apare expresiv.

David Copperfield de Dickens cuprinde două feluri de capitole. Unele înfăţişează direct faptele; o fac — aşa cum se întîmplă în general în proza modernă — într-un mod mai dramatic, de parcă s-ar petrece în momentul

Scanned with OKEN Scanner

în care ele sînt narate. Astfel ne sînt înfățișate întîmplările din copilăria lui David, tot ce are de suferit din partea domnului Murdstone, tatăl său vitreg. După ani grei, David ajunge la liman, la mătușa Betsy, unde-l așteaptă altă viață. Anii următori sînt povestiți într-un capitol care poartă titlul semnificativ de *Privire retrospectivă*. Faptele nu mai sînt înfățișate de parcă s-ar petrece în momentul povestirii, ci ca niște întîmplări de mult scurse. Nu mai sînt narate minuțios, ci fragmentar, așa cum revin în amintirea eroului. Cele două tipuri de capitole alternează în decursul romanului. Alături de povestirea propriu-zisă, care se desfășoară fapt cu fapt, întîlnim cîte o „nouă privire retrospectivă", prin care mai mulți ani din viața lui David Copperfield sînt comprimați și înfățișați în frînturi de amintiri.

Un exemplu memorabil de comprimare a povestirii îl întîlnim în *Educația sentimentală* a lui Flaubert. Personajul principal, Frédéric Moreau, este părăsit de povestire într-un moment de mare intensitate, atunci cînd află că un cunoscut, fost luptător în revoluția din 1848, a devenit agent de poliție. După amărăciunea pe care i-o pricinuise șocul, principalele experiențe ale lui Frédéric Moreau s-au încheiat. Anii următori sînt indiferenți pentru formarea personajului, lipsiți de culoare. Ei sînt înfățișați în cîteva fraze, care înșiruie ocupații și întîmplări diverse, toate puțin semnificative: „Călători. Cunoscu melancolia pacheboturilor, deșteptările reci sub cort, amețeala stîrnită de peisaje și de ruine, amărăciunea simpatiilor întrerupte. Duse viață mondenă și avu și alte iubiri ... Trecură ani și își suporta lenea inteligenței și inerția inimii."[1]

Și sub aspectul ritmului, întîlnim raportul pomenit între compoziție și concepție, fără să concepem raportul izolat, punînd ritmul în legătură cu ansamblul compozițional. In *Moromeții* lui Marin Preda, povestirea se scurge la început agale, confirmînd astfel ideea exprimată pe multe căi, că, în acei ani, Moromete trăgea nădejdea că va putea face față tuturor greutăților, că-și va putea plăti impozitele fără să vîndă pămîntul. Povestirea ne plimbă împreună cu Moromete prin sat, la arie, la fierăria lui Iocan, unde se discută politică. Cînd legile economiei capitaliste își afirmă puterea, cînd familia lui Moromete, măcinată de conflicte pentru avere, se destramă și el este nevoit să-și vîndă pămîntul, povestirea capătă un ritm rapid, și soarta eroului ne este expusă în cîteva fraze.

Prin definiție, drama pare a implica un ritm mai rapid pentru că implică ciocnirea, conflictul. Dar am văzut că sensul conflictului a evoluat istoric, că există tipuri felurite de conflicte dramatice. De aceea, am întîlnit și în teatru ritmuri foarte deosebite. Piesa cu acțiune intensă precipită faptele, în timp ce drama cehoviană accentuează atmosfera și surprinde medii în care viața pare înțepenită, amorțită.

In lirică, diversitatea stărilor sufletești și a gîndurilor, pe care le exprimă poetul, duce la o enormă varietate de ritmuri, mergînd de la starea

[1] G. Flaubert, *Oeuvres*, II, Bibliothèque de la Pléïade, Paris, 1952, p. 448.

Scanned with OKEN Scanner

de oboseală din *Melancolie* — „parc-am murit de mult" — la pulsația rapidă, a poeziilor care exprimă entuziasm și încredere în acțiunea omului.

Motivarea. Un alt aspect important al succesiunii este motivarea. Nu ne referim aici la motivarea acțiunilor unui personaj prin ansamblul caracterului său, la ceea ce am denumit logica sau consecvența caracterului, ci la raportul între diferitele fapte înfățișate. In ce măsură prezența unui fapt este determinată de cele anterioare? In ce măsură dispariția unuia face imposibilă existența celuilalt sau îl modifică? Deci: cît de strînsă este înlănțuirea faptelor? Firește că cele două aspecte — cel legat de personaj și cel legat de compoziție — sînt, de fapt, inseparabile, pentru că personajul determină compoziția. O consecvență riguroasă a unui personaj contribuie și la o înlănțuire mai strînsă a faptelor.

Am văzut că criticul francez Thibaudet contesta compoziția în roman, epopee sau poezie lirică, pentru motivul că din aceste genuri se pot scoate fragmente întregi fără ca totul să sufere. In sine, ideea e foarte îndoielnică. Din nici un roman nu se pot scoate episoade fără ca opera să fie păgubită. Pe de altă parte, în practica teatrală se obișnuiește să se lase la o parte replici sau chiar scene și, deși întregul suferă pe de urma acestor amputări, nu este anulat.

Totuși, fără a fi tranșantă deosebirea dintre epică și dramaturgie, din punct de vedere al motivării, există. Concentrarea mai mare a dramaturgiei — despre care am vorbit — face ca părțile să fie mai strîns legate între ele. Prezența unei scene o atrage pe cea următoare. Disprețul cu care Pyrrhus o tratează pe Hermiona stîrnește furia și gelozia acesteia și o împinge să-l îndemne pe Oreste la crimă. Firele mai complexe ale acțiunii dintr-un roman fac ca — deși legate între ele — capitolele să nu se succeadă într-o ordine atît de riguroasă.

Dar deosebirea dintre epică și dramaturgie este atenuată de prezența progresivă a unor forme intermediare, din ce în ce mai diverse. Există așanumitul *roman-dramă*, romanul construit după o tehnică oarecum dramatică, axat pe un conflict central mai acut, roman în care capitolele converg toate spre momentul de culminație. Așa se întîmplă, în veacul al XVIII-lea, în romanul *Legăturile periculoase* al lui Laclos. In literatura secolului următor, tot romane-drame sînt *La răscruce de vînturi* de E. Brontë și multe din romanele lui Dostoievski. In teatru, de asemenea, încă de la Shakespeare întîlnim piese cu acțiuni și episoade intercalate. Procedeul a fost folosit insistent în romantism.

Istoria literară cunoaște de mult un tip de motivare întîrziată, care atrage și o răsturnare în ordinea povestirii. Legătura dintre episoade o aflăm mai tîrziu, printr-o reconstituire care urcă înapoi în timp și descoperă cum și de ce faptele s-au întîmplat astfel. Acest tip de compoziție se întîlnește cel mai frecvent într-o categorie de scrieri care se așază de obicei în afara literaturii, scrierile „polițiste". Ea se poate însă observa încă din *Oedip rege* al lui Sofocle. De aceea, un eseist francez contemporan, Roger Caillois, a făcut o comparație paradoxală între tragedia lui Sofocle și lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratura de detecție, subliniind însă deosebirile de construcție.[1] Pe de altă parte, unele scrieri cu valoare și semnificație estetică incontestabile sînt construite ca literatură polițistă. Astfel e ultimul roman al lui Dickens *Misterul lui Edwin Drood*, care constituie una dintre enigmele literaturii, pentru că Dickens a murit înainte de a-l putea termina și a ne da soluția.

Și în teatru, și în epică, diversitatea tipurilor de opere are drept consecință grade felurite de motivare. O piesă sau un roman detectiv se bazează pe o motivare destul de riguroasă. Astfel că, luată singură, motivarea nu e un semn de valoare, nici de realism. Trebuie raportată totdeauna la ansamblul operei.

Organizarea elementelor simultane. Problemele de care am vorbit pînă acum — *amploarea, ordinea, ritmul, motivarea* — sînt principalele elemente ale organizării în timp a operei literare. Dar, deși este o artă în primul rînd a timpului, literatura cuprinde și elemente coexistente. Nu se pot rosti, firește, două cuvinte în același timp. Dar cuvîntul este mînuit astfel încît, în epică, dramaturgie și chiar în lirică, alături de fapte care se succed, există fapte coexistente, care se completează și se întăresc reciproc.

In epică elementele coexistente se referă, în primul rînd, la acțiuni și grupe de personaje. Începînd cu Balzac și cu romanul realist rus sau englez din secolul al XIX-lea, capătă din ce în ce mai mare importanță povestirea cu planuri paralele. Ca adeseori în teoria literară, nu trebuie să înțelegem cuvîntul *paralel* în sens literal, în sensul pe care-l are în geometrie. Aceste planuri „paralele" evoluează alături, dar nu rămîn izolate, ci se întîlnesc din cînd în cînd.

Exemplul cel mai ilustru al acestui tip de roman, *Război și pace*, cuprinde cîteva sute de personaje grupate pe cîteva fire ale acțiunii. La Petersburg, în saloanele aristocratice, facem cunoștință cu mai multe dintre aceste personaje, care apoi vor evolua în grupuri deosebite, în jurul familiei Rostov, al lui Pierre Bezuhov sau al familiei Bolkonski. Destinele personajelor se interferează, stabilindu-se mereu legătura între diferitele grupuri. Prieten cu Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov se căsătorește cu Hélène, se îndepărtează de ea și se îndrăgostește de fosta logodnică a lui Andrei, de Natașa. Nikolai Rostov, după ce-și va face ucenicia vieții în timpul războiului împotriva lui Napoleon, se va căsători cu sora lui Andrei.

Principalele romane ale lui Liviu Rebreanu sînt construite cu această tehnică a planurilor paralele, care le asigură o mai mare cuprindere socială. In *Ion*, viața satului e înfățișată pe două planuri: țăranii și „albăstrimea", intelectualitatea satului care nu se amestecă prea strîns cu țărănimea. In *Răscoala*, cuprinderea e mai largă, devine o adevărată secțiune transversală în societatea românească din 1907. Acțiunile paralele se petrec în mediul boieresc al familiei Iuga, la sat, în mediul gazetăresc și micburghez, în care trăiește Titu Herdelea etc.

In proza noastră contemporană, tendința de a construi opere largi, în care să se reflecte raporturile sociale dintr-o perioadă mai vastă a trecutului, a dus la înmulțirea caracteristică a romanelor cu planuri paralele.

[1] Roger Caillois, *Puissance du roman*, Paris, Sagittaire, 1942, p. 79, 80.

Astfel sînt construite ciclul *Lanțuri* de Ion Pas, *Negura* de Eusebiu Camilar, *Setea* de Titus Popovici etc.

In epică, organizarea elementelor coexistente nu se referă numai la paralelismul povestirilor și grupelor de personaje. Ea cuprinde uneori și elemente eterogene.

Proza românească dintre cele două războaie și cea contemporană ne oferă exemple de folosire expresivă a multiplicității de planuri, care folosesc mijloace diverse, altele decît povestirea propriu-zisă. *Patul lui Procust* intercalează scrisori și comentează întîmplările în note de subsol. Scrisorile intercalate au rol important și în *Scrinul negru* de G. Călinescu. In reportajul lui Vladimir Pozner, *Statele Neunite*, reportajul propriu-zis alternează cu extrase de informații din gazete ori cu pasaje colorate liric, care urmăresc drumul soarelui de-a lungul continentului american. Grupele de fapte diferite nu sînt alăturate, în cazul acesta, din capriciu formalist, ci se completează pentru a înfățișa critic o zi din viața Americii capitaliste.

Ca și celelalte aspecte ale compoziției — și poate mai mult decît celelalte — folosirea planurilor paralele cere maturitate artistică. Lipsa de experiență a începătorilor se trădează ușor atunci cînd, încercînd să cuprindă multe personaje și să alterneze diverse acțiuni, ajung la învălmășeală sau uită pe drum de cîte un personaj.

Intîlnim și în genul dramatic cîteva exemple cunoscute de acțiuni paralele, în special în operele shakespeariene, în *Visul unei nopți de vară* sau în *Furtuna*. In acest gen, procedeul e însă mai rar, căci se urmărește o mai mare unitate a conflictului.

In lirică nu există acțiune. Putem vorbi totuși de elemente coexistente, deși această coexistență e mascată de unitatea impresiei și expresiei lirice. Dar ideea se întrupează în lirică în imagini parțiale, ce pot aparține unor planuri diferite, vizual sau auditiv. In *Pierde-vară* Coșbuc ne descrie impresiile unui om care se odihnește culcat în pădure și care e atent, rînd pe rînd, la aspectele plastice și sonore ale lumii. Strofele insistă alternativ asupra formelor sau a sunetelor:

Frunziș al pădurii bătrîne,
Doinești, o tovarășe-al meu;
Doinește și vîntul prin grîne,
Iar apa-n izvoare murmură
Și spune, tot spune din gură,
Tot spune mereu.

... Mă uit la vulturul din zare
Cum zboară puternic și lin,
Acum e cît corbul de mare,
Cît pumnul abia, cît albina,
Și-n urmă-l înghite lumina
Din largul senin.

Pe de altă parte, chiar cînd nu urmăresc „muzica înainte de toate", ca simboliștii, poeții sînt atenți la sonoritatea versului și caută adesea să adap-

Scanned with OKEN Scanner

teze sonoritatea la sens. Există, astfel, armonii imitative. În versurile eminesciene s-a remarcat pe drept cuvînt că dominarea unor anumite vocale, mai închise sau mai deschise, e menită să accentueze un anumit sentiment melancolic sau stenic:

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri ...

Se poate observa cum contribuie vocalele intensificate și de accent (ánii, lúngi, niciodátă, iáră etc.) la impresia de melancolie evocativă ce se desprinde din toată strofa.

Astfel și în lirică, aceeași idee se realizează pe planuri diferite, dar unitar. Artistul în creație și cititorul în perceperea operei unifică elementele coexistente.

Unghiul și perspectiva compozițională. Elementele succesive și coexistente, organizate într-o imagine, pot fi reproduse direct de către autor (în lirică, sau epică la persoana întîi). Pot fi înfățișate obiectiv, în epică la persoana a treia, sau în teatru. Se pot folosi deci optici, unghiuri diverse în relatarea faptelor artistice. Aceste unghiuri nu coincid cu cele trei persoane gramaticale. De altfel, persoana a doua a fost foarte rar utilizată în povestire și o întîlnim mai mult în poeme (de exemplu, în epistolele lui Alexandrescu, în prima parte a *Scrisorii a II-a* eminesciene). Unghiurile nu se reduc la folosirea persoanei întîi sau a treia, ci — în cadrul fiecărei persoane gramaticale — cuprind o varietate destul de mare de posibilități. În epică, la persoana întîi, ne poate vorbi însuși scriitorul, în cazul literaturii autobiografice sau de confesiune (trilogia lui Gorki, ciclul autobiografic al lui A. France etc.). Ne poate vorbi un personaj deosebit de autor (*Adolescentul* lui Dostoievski), ne poate vorbi chiar un personaj care ia o parte redusă la acțiune dar este martorul ei. (Intr-unele scrieri de Hamsun sau Conrad, ori în *Doctorul Faustus* de Thomas Mann.)

Un procedeu cam convențional, dar care îngăduie scriitorului să se detașeze de narator, să precizeze că nu el e acela care vorbește la persoana întîi este așa-numita *ficțiune a manuscrisului găsit*. Romancierul indică explicit sau lasă să se înțeleagă că povestirea a ajuns în mîinile lui datorită întîmplării, că el, scriitorul, nu face decît oficiu de editor. În *Adolphe* de Benjamin Constant, unul dintre cele mai de seamă romane de analiză ale romantismului, scriitorul deghizează în acest mod un material evident autobiografic. De cele mai multe ori, avem de a face cu un mijloc de a da obiectivitate unei narațiuni la persoana I, ca în *Însemnările lui Neculai Manea* de Sadoveanu.

În secolul al XVIII-lea, apariția romanului epistolar a dat epicii posibilitatea ca, folosind persoana întîi, să pună în contrast unghiuri diverse. Personajele care își scriu narează uneori același eveniment din optica proprie. După cum știm, romanul acesta a cunoscut o mare răspîndire începînd cu scrierile lui Richardson (*Clarisse Harlowe, Pamela*). Au apărut în acel

Scanned with OKEN Scanner

secol şi apoi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în principalele literaturi naţionale, romane epistolare care fixează date (*Noua Heloiză* a lui Rousseau, *Suferinţele tînărului Werther* de Goethe, *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo). Unul dintre primele noastre romane, *Manoil* de Bolintineanu, e astfel construit. Treptat s-a abandonat că prea artificială construcţia romanelor alcătuite exclusiv din scrisori. Intercalarea de capitole sau fragmente epistolare rămîne însă frecventă (*Patul lui Procust* de Camil Petrescu). In romanul modern, alternarea unghiurilor poate dobîndi o mare complexitate, fiind folosită în sensuri estetice deosebite. In *Patul lui Procust*, adevărul cu privire la moartea lui George Demetru Ladima se descoperă prin confruntarea mai multor mărturii: scrisorile lui Ladima, povestirea Emiliei, povestirea lui Fred Vasilescu, comentariile scriitorului făcute prin note. Aici alternarea de unghiuri acţionează în sens realist. Dar, în numeroase romane contemporane, ea devine relativizare, accentuează ideea că e peste putinţă de aflat adevărul despre oameni şi despre fapte.

In ultimul deceniu a stîrnit o vîlvă disproporţionată în literatura Occidentului ciclul de patru romane ale lui Lawrence Durrel (*Alexandria, Balthasar, Mountolive, Clelia*). In aceste romane, compoziţia urmăreşte insistent să creeze impresia incognoscibilităţii oamenilor şi a faptelor. Cu putere incontestabilă de a crea atmosferă prin intermediul unei povestiri autobiografice, primul volum cuprinde întîmplări cu caracter cam senzaţional; dar cu aspiraţii mai ambiţioase, psihologice şi filozofice. Intîmplările se petrec în Alexandria, înaintea celui de-al doilea război mondial. Celelalte volume reiau aceleaşi fapte şi, cu ajutorul unor jurnale intime şi manuscrise intercalate, ce dau altă lumină şi alt înţeles, le organizează altfel. Adevărul despre personaje şi relaţiile dintre ele se pierde în opoziţia dintre unghiurile diferite.

In lirică, unghiurile variază mai puţin. Dar existenţa lirismului obiectiv, în care poetul foloseşte persoana întîi fără a vorbi în numele său propriu, arată că şi aici există posibilităţi de a modifica unghiul. De asemeni şi în acele piese care traduc pe scenă o povestire sau o confesiune, cum a încercat-o la noi acum cîţiva ani, fără a reuşi pe deplin, piesa *Generaţia învingătoare.*

Ne interesează prin cine sînt expuse faptele. Dar ne interesează şi cît poate vedea cel care le relatează. Cîmpul de cuprindere al compoziţiei depinde de unghiul folosit. E evident că romanul scris la persoana a treia poate îmbrăţişa mult mai mult decît cel la persoana întîi. Scriind la persoana întîi, autorul poate relata numai ceea ce cuprinde experienţa lui personală, sau lucruri despre care a fost informat în mod motivat. Ni s-ar părea neverosimil ca o povestire autobiografică să dea amănunte cu privire la stările sufleteşti ale unui alt personaj decît povestitorul, stări pe care povestitorul n-a avut cum să le afle. Acceptăm însă lucrul acesta într-un roman scris la persoana a treia.

Vorbind de genurile literare, am văzut că această cuprindere a compoziţiei variază după diferitele genuri. In dramă ea este limitată de raporturile de la spectator la scenă, nu poate nota detaliul imperceptibil sau imaginea foarte vastă. In epică şi în lirică e mult mai variabilă.

Scanned with OKEN Scanner

PROCESUL DE CREAȚIE ARTISTICĂ

Punerea generală a problemei. Metode și izvoare. Desfășurarea individuală a creației artistice constituie o problemă estetică importantă. Totuși ea a fost uneori neglijată și frecvent deformată în mai multe sensuri. Accentuînd unilateral caracterul irațional al creației, dînd „inspirației" un rol covîrșitor, vechea estetică idealistă nu a studiat sistematic problema. Firește că cercetarea etapelor prin care trece actul de creație cuprinde și momente mai puțin clare, nu foarte ușor de cercetat. Dar dificultățile nu pot fi transformate într-un *ignorabimus*, nu pot duce la un răspuns negativ. O tendință mai răspîndită în estetica zilelor noastre este cercetarea creației ca un proces izolat, strict individual. Cercetările de fapte resping poziția iraționalistă și accentuează rolul pe care-l au factorul conștient și elaborarea. Pe de altă parte, o mentalitate vulgarizatoare concepe creația ca un proces uniform de „trecere de la idee la expresie". Dar, după cum tipurile de creatori sînt diverse și creația îmbrățișează căi foarte diferite.

In domeniul creației, psihologia constituie o disciplină auxiliară atît pentru studierea tipurilor artistice cît și pentru cercetarea etapelor pe care le străbate creația. Aceasta nu înseamnă însă că experimentul poate avea un rol esențial. Nu se pot reconstitui în laborator condițiile foarte felurite care stau la baza creației artistice. Se pot doar studia aptitudinile care fac posibilă creația, fără să putem dobîndi certitudinea că un individ înzestrat în ce privește puterea de observație sau sensibilitatea va deveni neapărat și un creator de seamă.

De mare ajutor pentru studierea problemei sînt diferitele documente istorico-artistice. Sînt foarte importante diversele variante ale unei opere, de la prima idee pînă la forma finită. Schițele în plastică, variantele manuscriselor în literatură — știm ce imens rezervor de informații ne oferă manuscrisele eminesciene — numeroasele notații pentru o aceeași temă, pe care le aflăm în caietele lui Beethoven, constituie în diferite arte consemnări prețioase ale drumului străbătut de artist. La fel de importante sînt și paginile de memorialistică sau de corespondență, care ne permit să urmărim momentele cruciale de elaborare a operelor. Nu ne putem lipsi de jurnalele lui Tolstoi, Jules Renard, Goncourt, Camil Petrescu, de corespondența lui Eminescu sau Duiliu Zamfirescu, a lui Gorki și Cehov, de autobiografia lui Wagner etc.

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom ocupa de procesul de creație în literatură. Vom atinge însă cu acest prilej și probleme generale și va trebui să ne referim și la alte arte. Folosind sistematizarea clară a lui Tudor Vianu[1], vom studia problema sub trei aspecte principale: *specificul psihologiei artistice, etapele procesului de creație, tipurile de creație și de creatori.*

1. SPECIFICUL PSIHOLOGIEI ARTISTICE

Știm că, încă din antichitate, opoziția estetică dintre Platon și Aristotel se regăsește și în această chestiune specială. Pentru Platon, artistul este într-o anumită măsură un anormal, ieșit din minți în momentul creației, posedat de o inspirație divină, care îi anulează autocontrolul. Platon concepe creația ca un act de pură spontaneitate. In dialogul *Ion,* Platon pune în gura lui Socrate această descriere a creației poetice: „Și spun adevărat căci poetul e o ființă ușurică, zburătoare și sacră, și nu e în stare să creeze ceva pînă ce nu e cuprins de inspirație, și-și iese din fire, astfel ca mintea sa să nu mai locuiască într-însul. Cît timp o posedă pe aceasta, nici un om nu e în stare să creeze artistic sau să profețească. Fiindcă ei produc operele lor de artă sau discursurile numeroase și frumoase despre anumite lucruri, ca ale tale — de pildă — despre Homer, nu datorită meșteșugului, ci inspirației divine și fiecare e în stare să creeze o operă frumoasă numai în direcția în care îl inspiră muza: unul ditirambi, altul encomii, altul texte pentru pantomime și iarăși altul epopei sau satire. In celelalte privințe, oricare din ei e slab. Căci operele lor nu-s datorite artei, ci puterii divine; altfel ar urma că, dacă sînt în stare să vorbească frumos de talentul unuia, ar putea vorbi și de talentul tuturor celorlalți. Tocmai de aceea zeul le ia mințile și se servește de ei ca de niște slujitori, prooroci și tălmaci divini, pentru ca noi, cînd îi auzim, să știm că nu ei, niște oameni cu mintea absentă, sînt cei care spun lucruri așa de vrednice de luare-aminte, ci zeul însuși e cel care ne grăiește nouă printr-înșii."[2]

In concepția artistotelică, artistul e un om mai bogat înzestrat, și nu un posedat în stare de transă. Și în domeniul creației artistice, ca și în toată concepția lui estetică — mai mult, ca și în întregul său sistem filozofic —, discipolul și ilustrul urmaș al lui Platon e principalul său oponent, de pe poziții în genere materialiste. „Neîntrerupta raportare a lui Aristotel la ideile lui Platon e un fapt de care trebuie ținut seama. Singură confruntarea celor două sisteme e în stare să lumineze, în fiecare, puncte altminteri neînțelese, singură această confruntare explică în ce fel, după aspra condamnare platonică, intervenția lui Aristotel avea să dobîndească poeziei prețuirea tăgăduită de intransigența înaintașului.[3]

„Se pare că, în general, două sînt cauzele care au dat naștere poeziei și amîndouă sînt cauze firești", scrie Aristotel în *Poetica*[4]. Prima e „darul

---

[1] *Estetica,* partea a IV-a *(Structura și creația artistică),* București, Ed. Fundației, 1945, p. 279—359.

[2] Platon, *Dialoguri,* trad. de Șt. Bezdechi, Cultura Națională, 1922. p. 232—233.

[3] D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate,* Casa Școalelor, 1944, p. 65.

[4] Aristotel, *Poetica,* ed. cit., p. 18.

firesc" al oamenilor, care îi face pe oameni să imite din copilărie și să simtă plăcere imitînd. A doua cauză este „armonia și ritmul".

„Ne găsim astfel — scrie D. M. Pippidi — în fața unei adevărate teorii, despre originea poeziei... Potrivit acestei teorii, activitatea poetică e o activitate naturală — revine a spune explicabilă prin libera înflorire a unor aptitudini general-omenești, o activitate spontană, în măsura în care, pentru a se manifesta, n-are nevoie de înrîurirea nici unui factor extern, și încă și mai puțin a unei revelații; în sfîrșit, o activitate normală, pentru că e făcută să coexiste cu celelalte activități ale sufletului, fără a exclude facultățile raționale."[1]

Concepția *artistului posedat* a fost adeseori reluată în istoria esteticii, fie în înțelesul de anormal superior — Max Nordau a vorbit despre degenerați superiori (*Degenerescența*, 1894) — fie în înțeles de persoană aleasă, de „supraom". În romantism, artistul a fost conceput adesea ca un *demiurg* și s-a pus accentul, în special în romantismul reacționar, pe opoziția dintre artist și mase.

Studiul științific al psihologiei artistului dezminte și teza personalității patologice cu orice preț, și pe cea a supraomului, a individualității excepționale. Artistul nu se deosebește prin natura lui de ceilalți oameni, pentru că nu posedă funcții sufletești absente la muritorii de rînd. Întîlnim însă la el o anumită calitate a unora dintre aceste funcții care permit creația. Să analizăm, pe rînd, cîteva din principalele trăsături psihologice, care dobîndesc la artiști nuanțe calitative deosebite.

Acuitatea senzorială. Vorbind de acuitatea senzorială deosebită, pe care, în diferite arte, artiștii o posedă într-o direcție sau alta, nu înțelegem prin aceasta neapărat agerimea specială a unui simț. Discutînd „dezvoltarea simțului artistic" și textele lui Marx cu privire la această problemă, am văzut ce înseamnă calitatea artistică a unui simț: nu intensitate superioară, ci capacitate deosebită de a sesiza nuanțele calitative. Vulturul vede mai departe decît omul și cocoșul de munte al lui Sadoveanu aude mai bine decît vînătorul. Dar nici vulturul nu percepe gama culorilor, așa cum o face omul, nici cocoșul de munte nu poate deosebi intervalele și acordurile muzicale. Deosebirea între artist și omul neînzestrat artistic nu constă nici ea în vedere mai bună sau auz mai bun, ci în finețea calitativă a simțului respectiv.

Cei care nu au o educație specială sau aptitudini speciale într-o direcție sau alta trec adesea pe lîngă aspectul concret-senzorial al universului fără să-l observe. De multe ori, cînd sîntem întrebați despre un detaliu de formă sau culoare al unui loc familiar, rămînem nedumeriți. Ne-ar fi greu să spunem cum arată tapetul unei camere în care am intrat de multe ori, ce culoare are cutare sau cutare clădire pe lîngă care trecem regulat. S-au făcut experiențe în această direcție și se citează o anchetă făcută printre studenți. Întrebați cu privire la existența însăși a unei ferestre, plasată, ce e drept, într-o poziție neobișnuită, la capătul unui coridor, mulți studenți au tăgăduit că această fereastră există, deși treceau în fiecare zi pe lîngă ea.

[1] D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

Psihologul și esteticianul Rudolf Arnheim citează cazul unui om, care, din cauza unei leziuni cerebrale, pierduse capacitatea de a percepe formele și nu putea recunoaște nici măcar un cerc. Era totuși în stare să ocupe o slujbă și să se descurce în viața cotidiană. Putea distinge o făptură omenească — mai îngustă și lungă — de un automobil care e mai lat... „Mulți oameni — adaugă ironic Arnheim — își folosesc, în cea mai mare parte a zilei, fără nici un alt folos vederea lor lipsită de leziuni."[1]

Pentru artist, lumea exterioară există mai concret. Pe baza unor aptitudini congenitale, care sînt însă apoi dezvoltate și rafinate prin educație și exercițiu, ei sînt mai atenți, după profesia respectivă, la aspectul sonor sau plastic al realității.

Există un factor congenital. Afonul, omul incapabil să deosebească în muzică o terță de o cvintă și să reproducă corect o melodie, n-are de loc șansă să devină instrumentist sau compozitor. Dar supraaprecierea rolului factorului congenital este la fel de greșită ca și conceperea creației ca un act pur spontan.Aptitudinile se dezvoltă prin exercițiu și se atenuează prin lipsă de folosire. Chiar într-o artă ca muzica, în care elementul congenital e mai important decît în altele, rolul exercițiului este foarte însemnat. Cei care studiază dirijatul știu că atunci cînd un viitor dirijor se urcă prima oară pe podium nu e în stare să deosebească instrumentele. După un exercițiu mai îndelungat, un bun dirijor ajunge să identifice cu precizie un semiton incorect pe care l-a cîntat unul dintre cele cîteva zeci de instrumente.

Istoria artei posedă exemple de acuitate senzorială uimitoare.

Cel mai precoce geniu pe care l-a cunoscut vreodată arta, Mozart, a dat dovadă de la o vîrstă foarte fragedă de aptitudinile lui excepționale. Iată un exemplu, pe care-l extragem din amintirile lui Andreas Schachtner, un prieten al tatălui compozitorului. Într-o scrisoare adresată Mariannei Mozart, în 1792, Schachtner scria: „Peste o zi sau două, m-am dus să-l văd și l-am găsit jucîndu-se cu vioara... A continuat să scîrțîie la vioară, apoi s-a gîndit o clipă și a spus: Domnule Schachtner, vioara dumitale e acordată cu o jumătate de sfert de ton mai jos decît a fost a mea, atunci cînd ai acordat-o dumneata ultima oară. Am rîs mai întîi, dar tatăl lui Wolfgang, care cunoștea extraordinara sensibilitate și memoria muzicală a copilului, m-a rugat să-mi aduc vioara și să văd dacă avea dreptate. Am făcut-o și era exact."[2]

Există numeroase fapte cu privire la pictori sau desenatori care subliniază ascuțimea sensibilității plastice a acestora. Acuitatea senzorială este într-unele arte o condiție prealabilă a creației.

Cercetările de psihologia artei au stabilit experimental caracterul activ al percepției artistice „Viziunea nu este simplă receptare pasivă. Lumea imaginilor nu se imprimă de la sine asupra unui fidel organ senzitiv. Mai curînd, cînd privim un obiect, ne îndreptăm spre el *(we reach out for it)*. Cu un deget invizibil ne mișcăm prin spațiu în jurul nostru, ne ducem în

[1] Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception a Psychology of the Creature, Eye*, London, Faber, L. 27.

[2] J. Prod'homme *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu*, *Stock*, 1928, p. 26, 27.

locuri îndepărtate, unde descoperim obiecte, le atingem, le evaluăm suprafața, le trasăm conturul, le explorăm structura. E o ocupație eminamente activă."[1]

Interpretarea subiectivistă a acestui caracter activ al percepției ar fi la fel de absurdă ca și interpretarea în același sens a faptului că senzația de roșu sau de verde nu există în natură, ci e răspunsul subiectiv la o anumită excitație externă: existența laturii subiective nu relativizează cunoașterea. Cercetările de acest fel au însă importanță psihologică și estetică. Știm că ele contribuie la corectarea caracterului absolut al diferențelor stabilite de Lessing între artele timpului și cele ale spațiului.

Memoria este adeseori superioară în domeniul respectiv: memoria muzicală, memoria sunetelor și a culorilor etc. Se citează nenumărate întîmplări ilustrînd capacitatea marilor artiști de a păstra intactă o imagine. În amintirile sale, George Enescu recunoaște că, dacă ar fi naufragiat pe o insulă pustie și ar fi posedat hîrtie cu portativ și un creion, ar fi fost în stare să reconstituie o bună parte din marile compoziții muzicale existente. Lui Toscanini i se anunță cu cîteva secunde înainte de începerea concertului că unul dintre violoncele și-a pierdut o coardă. Dirijorul își deapănă în minte partea respectivă a violoncelului și-l liniștește pe instrumentist, arătîndu-i că nu va avea de cîntat nici o notă pe coarda respectivă.

In literatură, acuitatea senzorială și memoria se referă nu atît la un simț izolat, ci la observația de fapte care solicită mai multe simțuri. Omul cu vocație literară observă în comportamentul și în atitudinea semenilor lui detalii care scapă altora. Despre prodigioasa putere de observație a lui Mihail Sadoveanu se cunosc multe fapte semnificative. Intr-o excursie pe Bistrița, romancierul l-a scandalizat pe G. Ibrăileanu pentru că și-a petrecut mai toată vremea jucînd șah, în vreme ce criticul se extazia înaintea admirabilului peisaj. Dar, citind descrierea călătoriei făcută apoi de Sadoveanu, Ibrăileanu a descoperit cu uimire că șahistul înregistrase nuanțe imperceptibile ale peisajului. Un fapt asemănător îl consemnează Topîrceanu. După ce a apărut *Țara de dincolo de negură*, poetul i-a reproșat glumeț lui Sadoveanu că, descriind scenele de vînătoare trăite împreună, romancierul a mai recurs și la imaginație. Dar, imediat într-o notă, Topîrceanu arată că el fusese acela care uitase că Sadoveanu îi dovedise exactitatea detaliilor pe care poetul le percepuse în fugă.[2]

Memoria afectivă are, de asemenea, o intensitate specială. Flaubert scrie în corespondența sa: „Cît despre mine, jur în fața ta că iubesc, că iubesc încă tot ce am iubit și că și atunci cînd voi iubi pe alta voi continua să te iubesc. Inima în afecțiunile ei, ca și omenirea în ideile ei, parcurge fără încetare cercuri tot mai largi. După cum acum cîteva zile, în timp ce-mi priveam cărțile de copil, îmi aminteam limpede toate ilustrațiile lor, cînd privesc anii mei dispăruți regăsesc în ei totul. N-am smuls nimic din ei, n-am pierdut nimic; unii m-au părăsit pe mine, eu n-am părăsit pe nimeni; am avut, pe rînd, prietenii pasionate, care s-au destrămat unele după altele;

[1] Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 28.
[2] G. Topîrceanu, *Opere*, II, E.S.P.L.A., 1959, p. 88.

prietenii nu-şi mai amintesc de mine, eu îmi amintesc mereu; aşa e făurit spiritul meu, cu scoarţa aspră. Am nervii entuziaşti şi inima lentă, iar treptat vibraţia coboară şi rămîne la fund."[1]

Afectivitatea. Memoria afectivă mai intensă a artistului, şi în special a literatului, se leagă de *structura afectivă specifică.* Nu orice artist e neapărat un pasionat. Dar, în general, artiştii percep cu o rezonanţă afectivă mai mare, actele lor de conştiinţă sînt mai colorate afectiv, deşi se poate observa o mare diversitate individuală, la care contribuie şi preferinţele stilistice şi cele de şcoală artistică. Romanticii, care preţuiau în special pasiunile, le mimau uneori, nu concepeau un artist detaşat sau stăpînit. Pentru clasici, dimpotrivă, reţinerea, controlul afectiv erau un deziderat. Chiar un spirit neliniştit şi frămîntat, cum a fost Pascal, condamnă în *Cugetările* lui invazia subiectivităţii — şi deci a pasiunii — ca „injustă" în sine şi incomodă pentru ceilalţi: „Eul e detestabil *(haïssable)* ... Intr-un cuvînt, *eul* are două însuşiri: e nedrept în sine, pentru că devine centrul tuturor; e incomod pentru ceilalţi, pentru că vrea să-i aservească: căci fiecare *eu* e tiran şi ar vrea să fie duşmanul tuturor celorlalţi."[2] Se poate vorbi totuşi, în genere la artist, de ecouri afective mai intense, ceea ce explică şi păstrarea lor în timp, de care vorbeşte Flaubert.

Fantezia creatoare este o condiţie definitorie pentru artist. Vorbind de deosebirile dintre reflectarea ştiinţifică şi artistică, am arătat că, deşi nici creaţia ştiinţifică nu e lipsită de imaginaţie, rolul şi caracterele imaginaţiei în artă au o importanţă specifică. Şi aici există varietate după curente. Alta este importanţa imaginaţiei în romantism, şi alta în clasicism. Dar orice creaţie artistică presupune o capacitate specială de a restructura datele experienţei în plăsmuiri originale. Puterea de invenţie e necesară nu numai autorului de basme sau de literatură de aventuri, e necesară oricărui artist şi bineînţeles scriitorului, care, după citata caracterizare a lui Aristotel, născoceşte întîmplări posibile.

Puterea cu care scriitorul îşi trăieşte elementele inventate dă acestor plăsmuiri iluzia realităţii. Firesc că scriitorul nu confundă planul realităţii cu invenţia artistică. Dar trăieşte şi vorbeşte de făpturile lui imaginare ca de făpturi vii. Balzac dădea rudelor şi prietenilor informaţii despre personajele din *Comedia umană,* ca despre persoane vii şi cunoscute. Intr-o conversaţie cu Jules Sandeau, care-i împărtăşea necazurile personale, Balzac l-a întrerupt nerăbdător: „Să ne întoarcem la lucrurile importante, la *Comedia umană.*"

Acest sentiment de realitate, pe care-l are invenţia literară pentru creator, se transmite cititorului. Trăim ceasuri întregi printre persoane vii şi cunoscute din *Roşu şi negru* sau din *Război şi pace.*

Care este, totuşi, deosebirea faţă de anumite manifestări psihopatologice? Trebuie amintită această problemă, deoarece în estetica şi în psihologia contemporană a existat şi există tendinţa de a apropia diferitele anomalii psihice de creaţia artistului. Psihanaliza a analizat creaţia în artă ca o formă

[1] G. Flaubert, *Correspondance,* vol. II, Paris, Charpentier, 1927, p. 85.
[2] B. Pascal, *Oeuvres,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1940, p. 862, 863.

Scanned with OKEN Scanner

de sublimare erotică. Pe de altă parte, s-a asimilat de mult arta cu visarea, s-a vorbit despre artist ca despre un visător.

Mitomania și visul diurn — visarea patologică — folosesc și ele invenția. Mitomanul născocește diferite întîmplări extravagante, al căror erou ar fi, și le împărtășește altora ca reale. Visătorul inventează asemenea întîmplări, pe care și le deapănă la nesfîrșit; în ambele situații, calitatea invenției e scăzută, ea are drept scop să dea insului respectiv iluzia unor succese personale, să-l plaseze în centrul unor întîmplări care aduc glorie și putere. In ambele cazuri lipsește puterea de expresie. Aceste două situații se caracterizează și prin pasivitate. Mitomanul — mincinosul patologic — și visătorul bolnăvicios se zbat uneori, încearcă să se dezbare de viciul respectiv, pentru că simt că acest viciu îi izolează de oameni. Dar recad. Există în romanul *Idiotul* de Dostoievski un pasaj de o mare adîncime psihologică, care analizează dinamica sufletească a unui mitoman. Bătrînul general Ivolghin e arătat născocind mereu diferite aventuri sau atribuindu-și altele citite în ziare. In timp ce minte, personajul își dă seama că nu e crezut, ezită, totuși insistă, fără să se poată stăpîni, adaugă amănunte.

Spre deosebire de aceste manifestări psihopatologice, creația artistului nu e fabulație vidă, ci transmite cunoștințe și aprecieri despre lume și e valoroasă tocmai prin adîncimea acestui conținut. Nu e manifestare pasivă, dictată de impulsuri, ci pretinde o elaborare dificilă, adesea chinuitoare, cere un imens consum de energie. Între tipul visătorului și acela al artistului e adeseori nu continuitate, ci opoziție. Chiar cînd e capabil să inventeze cu sens și cu mai multă claritate, visătorul e în genere lipsit de voință și dă tragicul tip al ratatului, al omului cu anumite aptitudini, neînstare să le traducă în opere.

Inteligența. În ce măsură inteligența e o condiție a creației artistice? Pentru partizanii spontaneismului, ai artei iraționale, pentru cei care continuă teza platonică cu privire la „artistul inspirat" nu există nici un fel de raport între inteligență și creație. Dimpotrivă, se accentuează adesea ideea că inteligența sterilizează, împiedică creația.

Ar fi greșit să căutăm la orice artist inteligență abstractă, de tipul aceleia pe care o găsim la filozofi. Există mulți mari artiști și — în domeniul care ne interesează — mulți mari scriitori, care au posedat și capacitatea de gîndire teoretică și care sînt interesanți și prin gîndirea lor abstractă, ca și prin operă. Voltaire, Shakespeare, Stendhal, Caragiale, Eminescu sînt exemple ilustre. Adeseori se poate descoperi la aceștia o gîndire filozofică și estetică originală. Se vorbește curent de *filozofia* eminesciană.

Dar specifică pentru inteligența artistului este o calitate care se leagă de particularitatea obiectului artei: de raporturile cu umanul. Este o inteligență a reacțiilor și relațiilor umane, o inteligență socială și psihologică care operează înăuntrul concretului și se exprimă concret. Chiar cînd nu sînt în stare să-și traducă abstract descoperirile, artiștii exprimă cu strălucire în limbajul artei respective adevăruri cu privire la relațiile dintre oameni și la dinamica vieții sufletești. Să concepem inteligența ca opusă creației înseam-

Scanned with OKEN Scanner

nă să ne întoarcem la o poziție formalistă, pentru care arta e pur senzorială și se reduce la virtuozitate formală. Cînd apreciem un conținut tradus expresiv într-o operă de artă înseamnă că, implicit, acordăm artistului capacitatea de a sesiza și exprima conținutul, care nu poate fi separată de inteligență. In estetică s-a încetățenit termenul de *idee artistică*, menit să accentueze tocmai unitatea specială dintre conținut și formă în artă. Ideea abstractă operează cu noțiuni care se aplică la diverse obiecte individuale, fără a se aplica în mod special la nici unul. Cînd stabilim o lege cum ar fi aceea a căderii corpurilor, ne referim și la bila de pe masă, dar nu anume la ea. Ideea artistică exprimă generalitatea în haina ei individuală. Nu vorbim de o prezență abstractă a destinului în viața omului, cînd analizăm prima temă din *Simfonia a V-a*, ci discutăm tema în forma ei particulară, cu cele patru note *sol, sol, sol, mi bemol,* așezate într-o anumită structură ritmică și căutăm semnificația în această formă particulară. Discutînd romanul *Morometii*, nu ne mărginim să enunțăm adevărul, care se desprinde din roman, că în capitalism un mic proprietar de pămînt nu poate înfrînge legile economice și că sensul dezvoltării istorice îi amenință proprietatea, ci discutăm această idee în contextul ei concret, vorbim de zbaterea tragică a lui Ilie Moromete de a-și păstra proprietatea, de a-și ține familia unită, despre mijloacele complicate prin care acesta încearcă să dezarmeze „amenințările timpului" și despre eșecul lui final. Așa cum se vorbește de idei artistice, de idei în învelișul lor concret, putem vorbi de inteligență artistică, de inteligență care operează înăuntrul concretului senzorial. In acest sens, pictorul pe care-l descrie ironic Anatole France în romanul *Le chat maigre,* pictorul cu bagaj sărac de cuvinte și neînstare să găsească la momentul potrivit cuvîntul „soare", e inteligent atunci cînd vorbește în limbajul picturii.

Puterea de expresie e o condiție indispensabilă pentru ca posibilitatea să devie realitate, pentru ca aptitudinile să se transforme în opere. Există oameni numeroși, care au diverse trăsături ale psihologiei artistice — sensibilitate și memorie specifică, afectivitate care vibrează mai fin etc. — și care rămîn toată viața doar iubitori de artă, și nu creatori, pentru că nu posedă limbajul artei respective. In literatură, puterea de expresie se referă la materialul fundamental al acestei arte, la cuvînt. Simțul cuvîntului, al proprietății și nuanței verbale, bogăția vocabularului, îndemînarea de a opera cu diverse forme stilistice sînt condiții necesare.

Știm că puterea de expresie a unui scriitor nu se măsoară neapărat prin bogăția vocabularului său. E drept că vocabularul shakespearian cuprinde șaizeci de mii de cuvinte și că sărăcia verbală e un barometru care constată un nivel artistic în general coborît. Dar bogăția numerică a vocabularului e insuficientă. Există și gargarisеala cu cuvintele, există — și putem să întîlnim unele exemple în proza și critica dintre cele două războaie — și împestrițarea vocabularului făcută cu ajutorul dicționarului. Bogăția vocabularului e o dovadă a puterii de expresie, în măsura în care e însoțită de alte însușiri: de simțul proprietății unui termen — folosirea cuvintelor „la vreme și cu socoteală", cum spunea Caragiale —, de simțul nuanțelor etc. După cum vom vedea, discutînd despre stil, îmbogățirea

limbii de către marii creatori înseamnă de cele mai multe ori îmbogățirea sensurilor unui cuvînt prin contextul în care este așezat.

De multă vreme, sfaturile scriitorilor și criticilor de frunte insistă asupra importanței cizelării. Vom relua această problemă discutînd procesul de creație propriu-zis. Vom vedea că există și aici o mare varietate de tipuri. Există tipul care-și găsește mai cu ușurință expresia, altul care se luptă cu ea. În raport cu ansamblul operei însă, expresivitatea e o condiție indispensabilă. Spunem „în raport cu ansamblul operei", pentru că anumite condiții de creație i-au împiedicat pe unii scriitori să revină și să-și revadă scrierile. Balzac, Dostoievski au scris adesea sub presiunea editorului, a contractului cu termen fix. La Balzac, care a făcut numeroase corecturi, a muncit mult asupra textului, dar a scris sub presiunea editorului, se pot întîlni neglijențe stilistice, nepotriviri etc. Dimpotrivă, un tip cizelator cum a fost Flaubert, care lucra săptămîni la o pagină și se ferea cu îndîrjire de repetiții, are foarte arareori asemenea scăpări. Aceasta nu înseamnă însă că Balzac „scria rău". Existența unor scăpări nu anulează condiția expresivității și puterea de expresie verbală rămîne una dintre trăsăturile fundamentale ale psihologiei artistului.

Trăsăturile pe care le-am enunțat nu se întîlnesc toate în aceeași măsură la orice scriitor. Dozajele sînt foarte variate, ca și tipurile și situațiile individuale.

2 PROCESUL DE CREAȚIE

Ce declanșează creația? Ce face ca un artist cu o anumită structură psihică să se îndrepte spre artă? Firește că situațiile individuale sînt foarte deosebite și ar fi greu să căutăm factori generali. Dar am văzut că aptitudinile progresează prin educație. Ele nu se declanșează automat, ci au nevoie de un minimum de condiții favorabile. În aceasta constă aspectul social foarte important al problemei. Impins de dorința de a-și traduce în viață aptitudinile, artistul încearcă să se „realizeze"; uneori să schimbe o profesie pentru care n-are vocație. În istoria artei se cunosc cazuri numeroase, cînd artiștii au abandonat diferite profesii, spre care fuseseră îndemnați de familie. Știm că la Paris Alecsandri a încercat pe rînd dreptul, medicina, ingineria, pentru a rămîne la literatură. Mulți scriitori cunoscuți au început cu altă profesie și, treptat, literatura, care fusese socotită o ocupație secundară, a devenit principala lor activitate. Cehov a fost medic și a practicat medicina chiar după ce devenise scriitor cunoscut.

Dar, alături de scriitorii care au putut pînă la urmă să se îndrepte spre artă, există cazul atîtor talente care s-au înfundat, sau au rămas reduse la un nivel inferior de realizare datorită condițiilor vitrege. Cazul lui Barbu Lăutaru e unul dintre exemplele numeroase. Urechea și memoria muzicală, puterea de improvizație l-au impresionat pe Liszt. Dar Barbu Lăutaru n-a avut decît condițiile unui rob boieresc. Lipsa de condiții favorabile, existînd la timpul potrivit, poate împiedica orientarea spre activitatea artistică. În cartea lui despre educația muzicală, muzicologul francez Lavignac povestește cazul unui tînăr cu pasiune artistică și aptitudini, dar care, lipsit în copilărie de posibilitatea de a studia elementele limba-

Scanned with OKEN Scanner

julul muzical, nu a mai putut să supleeze aceste lacune la o vîrstă mai matură.

Factorul social oferă, prin urmare, nu numai conținutul și orientarea operei, ci și posibilitatea creației — mai precis transformarea în realitate a posibilităților create de aptitudini. Orînduirile în care arta e considerată drept marfă pun grele probleme în calea omului cu aptitudini, care încearcă să se îndrepte spre artă. In trecut, în familiile așezate, vocația artistică sau literară a unui copil era considerată drept o calamitate. I se amintea candidatului la mîna muzelor că artiștii mor de foame. Lucrul era, din păcate, foarte adevărat.

Chiar pentru artiștii maturi și cunoscuți, împrejurările sociale defavorabile pot acționa ca o frînă în creație. In studiul său despre Berlioz, Romain Rolland citează un text sfîșietor din memoriile marelui compozitor.

Berlioz dăduse cîteva din capodoperele sale. Se zbătea totuși în greutăți materiale îngrozitoare. „In momentul în care sănătatea soției sale îl obliga la mari cheltuieli, îi veni într-o noapte ideea unei simfonii. Avea în minte întreaga prima parte: un allegro în doi timpi în la minor. Se sculă și era gata s-o scrie, cînd se gîndi:

— Dacă încep bucata asta, voi scrie întreaga simfonie; va fi mare. O să-mi ceară trei sau patru luni, în mod exclusiv. N-o să mai pot scrie foiletoane, n-o să mai cîștig nimic. Apoi, cînd va fi gata, nu voi putea rezista ispitei s-o dau la copiat (deci o cheltuială de 1 000 pînă la 1 200 de franci), apoi s-o ascult. Voi da un concert ale cărui încasări abia vor acoperi jumătate din cheltuieli. Voi pierde ceea ce n-am; îmi va lipsi strictul necesar pentru sărmana bolnavă și nu voi mai avea cu ce să fac față celorlalte cheltuieli, nici cu ce să plătesc taxa pentru fiul meu, care trebuie în curînd să intre ca aspirant pe un vas... Aceste gînduri m-au făcut să mă înfior. Am aruncat tocul spunîndu-mi: «Nu-i nimic — mîine voi fi uitat simfonia.» In noaptea următoare auzeam limpede allegro-ul; mi se părea că-l văd scris. Eram într-o stare de agitație înfrigurată, fredonam tema, eram gata să mă scol... Dar gîndurile din ajun m-au oprit din nou, m-am împotrivit ispitei, m-am agățat de speranța că voi uita. In sfîrșit, am adormit iar și a doua zi, la deșteptare ,într-adevăr, orice amintire dispăruse pentru totdeauna."[1]

Puține exemple există care să condamne atît de limpede orînduirea capitalistă. Artistul a fost silit să-și înfrîneze creația știind că împrejurările i-o interzic.

Socialismul e singura orînduire în care creația nu mai e marfă, în care condițiile economice acționează nu ca o frînă, ci ca un stimulent. Talentele sînt căutate în toate straturile sociale și prin felurite mijloace. Artistul e stimulat spre creație pe toate căile morale și materiale.

Experiența de viață are un rol esențial în pregătirea operei de artă, nu numai pentru că îl formează și îl maturizează pe artist, ci și pentru că-i oferă materialul concret de fapte, tendințe, idei, din care se nutrește opera. Aceasta chiar și în artele în care spontaneitatea pare a avea un rol mai

[1] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Hachette, 1922, p. 15.

mare, chiar și în muzică. Muzica ne oferă multe exemple de precocitate excepțională — în interpretare, mai ales, dar și în creație. Există „copii minune", pianiști sau violoniști. Adesea, aceștia au și compoziții. Dar asemenea compoziții au mai mult interes de curiozitate. Chiar și cel mai precoce geniu al muzicii, Mozart, de la care ne-au rămas lucrări scrise la 7—8 ani, e nemuritor nu prin compozițiile sale copilărești, ci prin acelea de maturitate. Ce e drept, maturitatea lui Mozart a fost rapidă. La 17 ani era un artist format.

Un poet interiorizat ca Rilke a subliniat, totuși, în sfaturile date unui începător, importanța experienței de viață și a arătat cîte sînt necesare pentru scrierea unui singur vers. Experiența de viață nu înseamnă numai formarea unui stil propriu al artistului, ci îmbogățirea în conținut a operei.

In realismul socialist, contactul cu realitatea în transformare rapidă e mai prelungit și mai sistematic. Problemele legate de o documentare temeinică, de cunoașterea aprofundată a vieții contemporane constituie pentru scriitori o preocupare importantă. Se caută mijloace optime pentru ca diferitele forme de cunoaștere a realității să fie serioase și artistic fertile.

Experiența de viață nu se reduce la modele și la înregistrarea de fapte brute. Nici un artist adevărat nu se mulțumește să copieze modele și să transcrie fapte brute. Chiar și speciile artistice care par mai legate de fapte autentice, sau de o anumită persoană — portretul în pictură, literatura autobiografică — cuprind mai mult decît simpla transcriere, implică interpretarea modelului, semnificația generală.

Pornind de la un fapt, de la un personaj, artistul adaugă totdeauna rezultatul experiențelor și cunoștințelor sale și ajunge la un tip care adesea se îndepărtează de punctul de pornire. Este, de fapt, mecanismul tipizării, privit sub prisma creației. Scriind *Roșu și negru,* Stendhal a pornit de la cazul studentului Berthet, pe care-l citise în *Gazeta tribunalelor.* Dar Julien Sorel, energic, cu personalitate bogată și frămîntată, e foarte departe de seminaristul mediocru, care a servit drept model. Nici Flaubert nu s-a mărginit în *Madame Bovary* să reproducă drama unui fost coleg de școală, deși acesta a fost punctul de pornire. Mărturisirile scriitorilor sînt în această privință, revelatoare. Scriitorul nu se mulțumește să însumeze detalii de caracter luate la întîmplare, ci le topește într-un caracter unitar. Copierea unui model din viață, făcută ca să stîrnească interesul contemporanilor prin această asemănare, literatura „cu cheie" pot avea succes de scandal, dar nu și viabilitate artistică.

Creație și cultură. Cultura artistului nu înlocuiește aptitudinile speciale, dar le potențează și le îmbogățește. Cunoașterea literaturii anterioare, cunoașterea literaturii universale nu împiedică de loc să se manifeste originalitatea unui scriitor, așa cum unii mediocri se complac a crede. Părerea că prea multă cultură, prea multe cunoștințe literare stîrbesc din originalitate, este una dintre prejudecățile datorate ignoranței. Marii artiști au avut o competență extraordinară în propriul lor domeniu, au cunoscut opera înaintașilor și au avut adesea o cultură generală remarcabilă. Bach a fost stăpîn pe toate mijloacele tehnicii muzicale din vremea sa, a cunoscut și a prelucrat opere din muzica franceză, italiană, engleză. Mozart și

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven au avut de asemenea cunoștințe prodigioase în muzica anterioară. Monografiile insistă asupra solidei culturi literare a lui Beethoven, care a fost admiratorul lui Shakespeare și Goethe. In literatură, exemplele se pot înmulți la nesfîrșit. Fără a mai vorbi de geniul universal al lui Goethe, să amintim de cît de variate și profunde cunoștințe denotă creația lui Balzac. Eminescu e un strălucit exemplu de cultură multilaterală, filozofică, științifică.

Romantismul a fost foarte preocupat de ideea originalității, spre deosebire de clasicism, care a preluat adesea modelele mai vechi, în special pe cele antice. Dar nici romanticii de seamă nu s-au complăcut în incultură, n-au confundat originalitatea cu ignoranța.

Existența unor modele anterioare, contactul cît mai prelungit cu capodoperele literaturii universale nu pot jena decît pe mediocrii care se străduiesc să pastișeze sau pur și simplu să plagieze. Toți marii artiști s-au format cunoscînd, asimilînd și depășind modelele anterioare. Lucrul acesta e adevărat și pentru clasici, și pentru moderni. Molière a împrumutat din belșug din teatrul spaniol, ca și Corneille. Poezia lui Aragon distilează și reia într-o structură originală mari influențe anterioare, de la Victor Hugo la Baudelaire și Apollinaire. Marii noștri poeți moderni s-au format în același fel. O personalitate poetică de amploarea lui Tudor Arghezi a pornit de la Eminescu, ca și întreaga noastră poezie modernă. In poezia lui Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Maria Banuș, putem regăsi datoria către mari înaintași — Eminescu, Arghezi —, ca și către poeți din literatura universală ca Whitman și Neruda. Nu putem interpreta liniar acest raport între un artist și arta care-l precedă sau cu care e contemporan. Artistul nu acceptă și apreciază la fel pe toți marii lui înaintași și contemporani. Deosebirile de temperament și personalitate, de stil și opinii estetice duc uneori la negări la prima vedere uimitoare. Hugo și Stendhal au fost departe de a se aprecia reciproc. Chiar între artiști aflați pe platforme artistice înrudite a stăruit această lipsă de înțelegere. Duiliu Zamfirescu, care a dat dovadă de gust și penetrație critică, a analizat minimalizator nuvelele și drama *Năpasta* a lui Caragiale. Cézanne i-a reproșat lui Van Gogh că face „o pictură de nebun". Dar neînțelegerile provocate de lipsa de afinități nu infirmă constatarea. Am dat exemple din poezie, care, prin definiție, presupune o originalitate mai izbitoare. Se pot da nenumărate exemple și din proză sau dramaturgie. Toate confirmă necesitatea unei culturi generale și de specialitate pentru un artist. Cu atît mai mult arta realismului socialist, artă care se bazează pe o înțelegere științifică și mai profundă a lumii — implică un nivel ridicat de cultură.

Procesul de creație propriu-zis. Prima idee a operei. Faptele ne arată cît de greșite sînt cele două teze, aceea care concepe creația artistică drept un act de pură spontaneitate, și cea schematizatoare, după care creația se face sistematic și uniform prin concretizarea unor teze generale.

Prima idee a unei opere poate izvorî din motive și împrejurări extrem de variate. Poate diferi mult de realizarea ei ulterioară. Uneori e vorba de o simplă temă, care treptat se concretizează. Alteori, de o situație concretă, care se dezvoltă, se ramifică și capătă noi semnificații. In muzică, adeseori,

compozitorii au pornit de la o temă muzicală împrumutată dintr-o proprie operă mai veche sau din opera altui artist. Tema primei mișcări din *Eroica* de Beethoven există în baletul lui anterior, *Creaturile lui Prometeu.* Adeseori prima idee este oferită din afară. Dar, asimilată și aprofundată de scriitor, dobîndește semnificații noi. După ce a terminat prima variantă din *Ispitirea sfîntului Anton,* Flaubert a făcut o lectură în fața unor prieteni și a avut decepția să constate lipsa lor de entuziasm. Atunci, unul dintre prieteni — Maxime du Camp — i-a propus să scrie despre drama întîmplată unui fost coleg de liceu, a cărui soție îl înșelase, făcuse datorii și, încolțită de creditori, se sinucisese. A fost prima idee a *Doamnei Bovary.* Charles Dickens scrisese un număr de schițe semnate „Boz", care-i aduseseră oarecare notorietate. Un editor i-a propus să facă texte pentru desenele satirice ale unui cunoscut desenator al vremii. Aceste desene urmau să zeflemisească pe cîțiva pretinși sportivi. E punctul de pornire al romanului *Documentele clubului Pickwick.*

Clarificarea. De la această primă idee, artistul ajunge la un moment dat la viziunea de ansamblu a operei. Momentul acesta de „inspirație", cum e denumit îndeobște, a fost folosit pentru accentuarea caracterului irațional al creației, a dat loc adeseori la divagații mistice. S-a reluat în variante moderne teza platonică a inspirației divine.

Clarificarea — inspirația — nu are, neapărat, caracter de descoperire sistematică. Nu seamănă cu rezolvarea răbdătoare a unei probleme de matematică. Ea se poate petrece de mai multe ori în cursul unei opere. O soluție căutată vreme îndelungată e descoperită brusc. Clarificarea implică și o stare afectivă de mare intensitate. Tensiunea prealabilă, din timpul căutării și preocuparea obsedantă fac loc descoperirii și duc la o stare euforică, la bucuria creației. De altfel, această fericire stîrnită de o soluție îndelung căutată și descoperită brusc se întîlnește și în creația științifică sau filozofică.

Avem multe mărturisiri de artiști, care vorbesc de momentul clarificării în raport cu ansamblul operei sau cu un detaliu important. Wagner ne povestește cum a descoperit uvertura la *Maeștrii cîntăreți:* „In timpul unui frumos apus de soare, pe care-l admiram din balcon și care azvîrlea raze de aur asupra Maienței și asupra Rhinului majestuos, uvertura la *Maeștrii cîntăreți* s-a desemnat deodată în spiritul meu, nu ca altă dată, ca un miraj îndepărtat, ci perfect clară și distinctă. Am notat-o pe loc, așa cum există acuma în partițiune, cu motivele principale ale întregii opere însemnate în mod precis."[1] Cu alt prilej, Wagner notează starea emoțională care a însoțit o asemenea descoperire. E vorba de motivul principal al Rhinului — din prima operă a tetralogiei: „După o noapte de febră și de insomnie, m-am constrîns să fac o plimbare în împrejurimile orașului, pe colinele acoperite de păduri de pin. Totul mi-a părut pustiu și gol și m-am întrebat ce căutam acolo. Intorcîndu-mă după-amiază m-am întins pe o canapea foarte tare, așteptînd somnul atît de dorit. N-a venit. Am căzut doar într-un fel de somnolență, în timpul căreia mi s-a părut deodată că mă cufund într-un curent repede de apă. Clipocitul apei a luat curînd un caracter muzical,

[1] Wagner, *Ma vie,* vol. III, Plon, p. 371.

era acordul în mi-bemol major, care răsuna și plutea în arpegii neîntrerupte; apoi aceste arpegii s-au schimbat în figuri melodice cu o mișcare din ce în ce mai rapidă, dar niciodată acordul pur în mi-bemol major nu s-a modificat, ci persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă scufundasem. Deodată am avut senzația că motivul preludiului la *Aurul Rhinului* mi se revelase așa cum îl purtam în mine, fără să fi parvenit să-i dau formă."[1]

Asemenea clarificări de ansamblu sînt însă excepționale. În literatură, un caz de clarificare nu amănunțită dar globală îl găsim în jurnalul fraților Goncourt: „In tren, la întoarcere, vagul în care plutea embrionul romanului *Prostituata Eliza* s-a împrăștiat brusc și fără să mai fi gîndit la roman în ultima vreme, am avut revelația netă și riguroasă a modului cum îl voi construi și-l voi scrie"[2]. E rar ca artistul să-și poată transcrie în întregime opera, dintr-o izbucnire. Există în această privință o varietate mare de tipuri artistice. În general însă, clarificarea pretinde o muncă serioasă de elaborare și invenție ulterioară. Ea rămîne parțială — așa cum se întîmplă și în creația teoretică — științifică sau filozofică. În raport cu întreaga muncă de creație, momentele acestea de clarificare, care au făcut să se cheltuiască atîta cerneală cu privire la inspirație, sînt mai puțin însemnate. Nu numai că reprezintă o fracțiune infimă de timp, ci și pentru că nu luminează decît o mică parte din procesul de creație. Munca de creație propriu-zisă e meticuloasă, îndelungată, chiar cînd e iluminată parțial de asemenea fulgere. După o expresie celebră, „geniul e o lungă răbdare".

Chiar clarificarea artistică are uneori caracterul unei soluții la o problemă pusă în termeni alternativi. Amicul lui Caragiale, I. Suchianu, povestește modul cum scriitorul a ajuns la plăsmuirea personajului Dandanache. După ce scrisese primele trei acte ale *Scrisorii pierdute*, Caragiale stătea în cumpănă în privința deznodămîntului. Nu știa dacă să-l lase să triumfe pe Farfuridi sau pe Cațavencu. Sfătuindu-se cu cîțiva prieteni, a primit propuneri contradictorii. I s-a propus să-l facă să triumfe pe Farfuridi, pentru că imbecilitatea unui asemenea triumfător ar fi avut o puternică semnificație critică. În același sens i s-a propus și triumful lui Cațavencu, individ total necinstit. Suchianu ne povestește că el ar fi sugerat în glumă lui Caragiale să-i lase să triumfe pe amîndoi. Intîlnindu-se după cîteva zile cu Caragiale, dramaturgul i-a spus cu încîntare că a descoperit soluția, că învinge într-adevăr amîndouă personajele, dar sub forma unui al treilea, mai prost decît Farfuridi și mai necinstit decît Cațavencu.

Elaborarea operei de artă. Trecerea de la viziunea de ansamblu la opera finită se face printr-un proces de elaborare. Unii esteticieni deosebesc elaborarea de invenție, dar aceste aspecte se îmbină într-un proces unic, pentru că scriitorul nu separă momentul invenției de cel al execuției. Trece de la unul la altul, inventînd mereu soluții parțiale și concretizîndu-le în operă.

---

[1] Wagner, *Ma vie*, vol. III. Plon, p. 82, 83.

[2] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal — Mémoires de la vie littéraire*, Fasquelle-Flammarion, Paris, 1956, II, p. 1021.

Importanța elaborării variază după tipurile de artiști. Există artiști cu creație mai rapidă, alții cu elaborare lentă. Există scriitori care transcriu operele aproape fără ștersături, și alții care scriu în nenumărate variante, înnegresc manuscrisele scriind rînduri peste rînduri. În muzică, cele două tipuri sînt reprezentate de Mozart și de Beethoven. Despre Mozart se povestesc nenumărate întîmplări, care scot la iveală „ușurința" prodigioasă cu care compunea. Uvertura la *Don Juan* a fost compusă în ultimele ore ale nopții dinaintea premierei. Pe de altă parte, caietele lui Beethoven ne permit să urmărim prin cîte faze trecea la el un motiv pînă ajungea la forma lui definitivă. În literatură, exemple de „ușurință" găsim la Sadoveanu, care și-a scris magnifica operă cu foarte puține ștersături, în timp ce romancieri ca Tolstoi sau poeți ca Eminescu și-au copiat de nenumărate ori manuscrisele. În excepționala sursă de informații cu privire la creație, pe care ne-o oferă manuscrisele eminesciene, putem urmări munca de elaborare, descoperirea treptată a expresiei.

Am folosit cuvîntul ușurință între ghilimele, pentru că adeseori este vorba nu de o creație fără efort, ci de o elaborare interioară, care se realizează cu cheltuială de energie și care perfectează opera înainte de a fi scrisă. În acest sens vorbesc mulți artiști cu elaborare internă de *coacerea* operei lor. Un poet al veacului al XVIII-lea, Alexis Piron, și-a conceput piesa în versuri *Metromania* fără a o așterne pe hîrtie. A recitat-o de multe ori, înainte de a o dicta.

În anumite arte, spontaneitatea joacă un rol mai mare în cazul așanumitei „improvizații". Mulți muzicieni improvizează pe teme date. În poezie, improvizația e apanajul scriitorilor care s-au manifestat mai mult în speciile de dimensiuni scurte, ca epigrama sau madrigalul. A rămas vestită ușurința lui Cincinat Pavelescu. Dar nici în muzică, și cu atît mai puțin în poezie, operele de seamă nu s-au compus prin improvizație, chiar cînd s-au copt în interiorul artistului vreme îndelungată.

Drumul elaborării poate fi divers, poate porni de la o viziune unitară obținută în momentul clarificării și trece la invenția de detaliu. Așa a procedat Flaubert în *Doamna Bovary*. Poate, dimpotrivă, să pornească de la scene separate care se unifică și se leagă cu diferite fire. La început, *Istoria contemporană* a lui Anatole France, apărută în foileton în presă, a cuprins scene disparate dintr-un orășel de provincie. Scriitorul a urmărit să satirizeze cercurile reacționare franceze din timpul afacerii Dreyfus — mai ales din biserică și ofițerime. Treptat, scenele au dobîndit o viziune unitară și cele patru volume ale *Istoriei contemporane* și-au meritat pe deplin titlul, devenind o imagine de ansamblu a societății franceze de la sfîrșitul secolului trecut.

Acest proces de unificare se poate întîmpla cu un ciclu întreg. Ideea rămasă nemuritoare, a unificării unor opere diverse într-o *Comedie umană*, i-a venit lui Balzac după ce scrisese cîteva dintre opere.

Elaborarea poate să se realizeze și prin concretizarea unui plan de creație minuțios alcătuit. Există scriitori care-și concep de la început opera capitol cu capitol, iar schimbările care survin se referă mai mult la detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

Dar elaborarea înseamnă adeseori îndepărtarea de ideea inițială, transformarea de nerecunoscut a acestei prime idei.

Îndepărtarea poate lua aspecte foarte diferite. Poate transforma linia generală a unor caractere. După cum am văzut, ideea romanului *Documentele clubului Pickwick* i-a fost furnizată lui Dickens de un editor și a fost subordonată unor desene comice. În primele capitole ale romanului, cele cîteva personaje principale —delegații clubului Pickwick — apar ca niște fantoșe, sînt caricaturi de impostori, care pretind a avea cîte un talent inexistent: Pickwick, înțelepciune și cultură, Winkle talent sportiv, Snodgrass aptitudini poetice. Scriindu-și romanul, care apărea în fascicole, Dickens a ajuns să transforme caracterele și, în special, să-l transforme pe Pickwick, personajul principal. Acesta a devenit un om generos și naiv, un fel de Don Quijote, gata oricînd să ia apărarea celor slabi și să se revolte în fața nedreptății. Pentru a-l întregi, Dickens i-a dăruit și un Sancho Panza în persoana valetului Sam Weller.

Elaborarea duce adesea la ramificare. Materia artistică se dovedește prea vastă pentru a încăpea într-un singur volum sau într-o singură operă. E cazul cu diverse opere ciclice. Așa s-a ivit ciclul *Nibelungilor* al lui Wagner, din proiectata operă cu privire la moartea lui Siegfried. Așa s-a întîmplat și cu ciclul *Comăneștenilor* al lui Duiliu Zamfirescu, sau cu ciclul *Hallipa* al Hortensiei Papadat-Bengescu. E caracteristică, pentru literatura realismului socialist, tendința de a cuprinde realitatea în ansamblul ei, cu diversitatea contradicțiilor de clasă. De aici, frecvența ciclurilor de romane în literatura română din ultimii ani, ca și, în general, în literatura sovietică și în cea a democrațiilor populare. De aici și ramificarea atîtor opere. *Desculț* de Zaharia Stancu a fost conceput de la început ca un vast roman în mai multe volume. Dar, alături de *Desculț*, scriitorul a reluat din alte unghiuri povestirea autobiografică a lui Darie în *Florile Pămîntului*, în *Dulăii*, în *Rădăcinile sînt amare*. La Titus Popovici, personaje ca Teodorescu, Ardeleanu etc. reapar în *Străinul* și în *Setea*. Alteori, romancierul își scrie din nou opera după trecerea unei anumite perioade de timp. Se știe că așa s-a întîmplat cu romanul *Nicoară Potcoavă*. Solicitat să retipărească *Șoimii* — primul său roman — Mihail Sadoveanu a reluat tema și subiectul și a scris altă operă — cu mijloacele a cincizeci de ani de experiență artistică. După ce și-a scris piesa *Bălcescu*, Camil Petrescu a considerat că existența lui Bălcescu și epoca lui pretind mijloacele epicii și ne-a dat trilogia *Un om între oameni*. În aceste cazuri însă, e mai mult decît o elaborare, e vorba de creația a două opere deosebite.

3. TIPOLOGIA CREAȚIEI ȘI CREATORILOR

Trăsăturile psihologiei artistice, de care am vorbit, nu se întîlnesc în mod uniform la orice creator, după cum momentele procesului de creație nu se desfășoară în același mod. Intervine o mare varietate individuală. Chiar în ceea ce privește prezența unei anumite trăsături (de exemplu, acuitatea senzorială), întîlnim o mare diversitate în cadrul unei aceleiași arte și, mai ales, între arte. Firește că acuitatea senzorială a artistului

Scanned with OKEN Scanner

plastic se referă în special la domeniul vizual, iar aceea a muzicianului la cel auditiv. Dar chiar înăuntrul unei aceleiași arte, cum e literatura, întîlnim tipuri deosebite. Există scriitori în special vizuali, care descriu amănunțit aspectul plastic al realității. Mulți dintre poeții parnasieni au făcut-o. In proza noastră, Odobescu este un tip vizual foarte minuțios, în timp ce Caragiale este mai ales un auditiv. Caragiale descrie arareori natura, dar e deosebit de atent la orice inflexiune verbală și, în general, la aspectele sonore ale universului. De asemenea, s-a remarcat în proza lui Dostoievski atenția acordată unor aspecte asemănătoare. Turburarea, jena interioară și neputința de a-și domina mitomania apar în felul cum vorbește Ivolghin. La alți artiști, există un echilibru între vizual și auditiv. E cazul poetului Coșbuc, atent în egală măsură la forme, la culori și la sunete.

Accente foarte deosebite pot exista în psihologia creatorilor prin dominarea unei anumite funcții psihice. Există tipul cerebral sau tipul senzorial, după cum există tipul pasionat sau doar sentimental. Eminescu este evident și intelectual, dar și pasionat. La Traian Demetrescu putem vorbi mai curînd de sentimentalism, de înclinația de a vibra mai repede și mai ușor.

Dat fiind că la același artist se pot realiza mai multe funcții psihice, tipurile posibile se înmulțesc mult. La artiștii de geniu, întîlnim dezvoltate în grad înalt funcții foarte diverse. Balzac este în același timp un gînditor, un pasionat și un observator. Eminescu e pasionat și reflexiv.

Observăm o diversitate asemănătoare în ceea ce privește etapele procesului de creație. S-a vorbit de artiști cu creație mai rapidă, chiar dacă adesea această rapiditate se bazează pe o maturizare interioară a operei. Există și artiști cu elaborare lentă, dificilă, dintre care cel mai tipic exemplu ni-l oferă Caragiale.

Intre tipul de creație și tipul de creator se stabilește o relație ușor de înțeles. Creatorul de tip cerebral lucrează mai sistematic, mai meticulos, în timp ce pasionatul creează adesea prin izbucniri. Există, de asemeni, o relație între tipul de creație și curentul căruia aparține scriitorul. Clasicismul a dat atenție elaborării:

Grăbește-te cu-ncetul. Curajul să nu-l pierzi.
De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi.
Dă-i lustru, șlefuiește-l, îndreaptă-l de nu merge:
Arareori s-adaugi, dar, mai adesea, șterge![1]

Romanticii au insistat asupra inspirației spontane. Dar această relație nu trebuie concepută ca o fatalitate, pentru că apartenența la un curent sau la altul are cauze mai complexe și nu e dictată neapărat de structura psihologică a artistului. Un romantic ca Edgar Poe ne-a lăsat o descriere minuțioasă a modului cum a compus poemul *Corbul* și a insistat asupra raționalității și a căutărilor conștiente de efecte artistice.

[1] Boileau, *op. cit.*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

STILURI LITERARE

În lecția introductivă am vorbit de diferitele situații care complică problema terminologiei în estetica și critica literară și am pomenit de pluralitatea de sensuri a aceluiași termen. Este evident cazul cu *stilul*. Stilul are înțelesuri foarte deosebite și adeseori se discută fără precizie, folosindu-se alternativ un sens sau altul. De aceea, trebuie să disociem principalele accepții ale termenului și să le discutăm separat.

Din punctul de vedere al obiectului artistic la care se referă, cea mai frecventă întrebuințare a termenului de *stil* este aceea lingvistică, care desemnează particularitățile în folosirea limbii. Desemnînd individualitatea stilistică, și-a formulat în secolul al XVIII-lea Buffon cunoscuta idee: *„Le style c'est l'homme-même"* („Stilul e însuși omul"). Dar știm foarte bine că se vorbește adesea și de stilul unui pictor, al unui sculptor, al unui muzician. In astfel de cazuri, nu mai avem înțelesul lingvistic, ci stilul se referă la particularități în folosirea mijloacelor specifice unei arte oarecare. In acest sens, putem folosi termenul și în literatură, și el se apropie de cel al *personalității artistice*, deși, analizînd, ne dăm seama că personalitatea artistică are un conținut mai larg.

In toate aceste cazuri am vorbit de stilul unui anumit artist, de *stilul individual*. Dar știm că stilul se referă și la sinteze mai largi și că atunci poate avea ambele accepții, aceea lingvistică ori cea legată de anumite procedee artistice. Vorbim, astfel, de *stilul unui curent*, în ambele sensuri, referindu-ne la limba folosită de acel curent ori la particularitățile artistice ce se observă la membrii lui. Se vorbește, în istoria artei, de *stilul unei epoci* — denumit adeseori în mod convențional după numele unui monarh (stilul Ludovic al XV-lea) etc. Specificul național face să existe, în diferite domenii, trăsături de stil caracteristice fiecărei națiuni. Forma națională o recunoaștem în poezie, muzică, îmbrăcăminte, în mobilier etc.

Dintre aceste accepții, mai importante pentru teoria literară și mai clar definite sînt, din punctul de vedere al obiectului, stilul limbii și particularitățile de procedee artistice, care, la rîndul lor, se pot referi fiecare la un individ sau la un curent.

Ce e comun în toate aceste accepții? Vedem că de fiecare dată am vorbit de particularități formale. Știm că forma individuală a unui opere cuprinde combinarea într-o structură unică a diverse mijloace de expresie.

In cadrul acestei forme aflăm particularităţi care exprimă individualitatea artistului. In cazul unui curent sînt exprimate tendinţele filozofice şi estetice ale curentului. In literatură, stilurile sînt deci sinteze formale, care se referă fie la folosirea procedeelor artistice în general, fie la folosirea limbii şi pot aparţine fie unui individ, fie unui curent literar, fie unei întregi perioade istorice.

Forma e inseparabilă de conţinut şi e determinată de acesta. Structurile formale cum sînt stilurile se explică prin conţinut, prin concepţia scriitorului sau a curentului respectiv.

Stilul limbii. Stilul individual. Accepţia lingvistică a stilului se diferenţiază şi ea după diferitele situaţii. Deosebim în primul rînd „stilul individual al limbii", modul personal în care un scriitor utilizează materialul lingvistic. Individualitatea scriitorului se imprimă intelectual şi afectiv asupra limbii literaturii şi o nuanţează. Diferitele împrejurări în care e situat scriitorul sau vorbitorul creează şi ele stilul familiar sau academic. Sferele activităţii sociale diferenţiază limba literară în stiluri diverse (beletristic, ştiinţific, publicistic, administrativ). Privind problema din alt unghi, ştim că expresia verbală poate avea mai multe valori, una noţională, dată de conţinutul intelectual al comunicării, una expresivă, care trădează spontan şi inconştient locul social sau geografic al celui care vorbeşte sau scrie, şi una impresivă, care produce intenţionat o anumită impresie asupra interlocutorului sau a cititorului.[1] Teoria literară se interesează nu de stilurile situaţiilor sau instituţiilor sociale (stilul familiar, academic, beletristic, administrativ), ci de stilul individual al scriitorului şi de particularităţile stilistice ale curentelor, nu de valoarea noţională, ci de valoarea expresivă şi de aceea impresivă, care individualizează expresia.

Particularităţile de folosire a limbii se referă la aspecte foarte diverse şi în special la cele lexicale, morfologice, sintactice şi topice. Dar ele se extind asupra tuturor aspectelor gramaticale, particularităţile stilistice se diferenţiază şi fonetic, frazeologic sau prin punctuaţie. Vorbim de particularităţi, de diferenţe individuale. Scriitorii folosesc limba literaturii, pe care o nuanţează fără a o izola de limba întregului popor. Incercarea de a inventa stiluri beletristice absolut unice caracterizează subiectivismul, care, minimalizînd importanţa comunicării, urmăreşte să individualizeze opera la maximum şi prin limbă. La un scriitor cu mari însuşiri literare, dar care s-a orientat progresiv spre subiectivism şi formalism, la James Joyce, observăm cum a evoluat ruperea limbajului literar propriu de limba generală a literaturii. In romanul său *Ulysse,* urmărind să transcrie stările sufleteşti şi reacţiile cît mai insesizabile, cît mai evanescente ale unor personaje în decursul unei zile, Joyce a folosit adesea un material verbal presărat cu interjecţii, alcătuit din fraze întrerupte, cu invenţii verbale, cu texte în diferitele limbi pe care le cunoştea scriitorul poliglot. Textul devine şi acolo arid. In celălalt roman de mari dimensiuni, în *Veghea Finneganilor,* tendinţa de a exprima prin limbaj curgerea stărilor de conştiinţă ia forme aberante. Joyce inventează nenumărate cuvinte, rupînd limbajul de principala lui funcţie, comunicarea, care pretinde inteligibilitate.

[1] A se vedea E. Guiraud, *La stylistique,* Presses Universitaires de France, p. 46, 67.

Scanned with OKEN Scanner

Incercarea lui Joyce din *Finnegan's Wake* aminteşte de un poem bizar a lui Lycophron, poet grec din secolul al II-lea î.e.n. Acest poem, *Alexandra* e un lung monolog — în care un servitor reproduce cuvintele profetesei Casandra, fiica lui Priam. Fiind vorba de profeţii obscure, Lycophron şi-a întunecat voit stilul şi a inventat cuvinte compuse, a modificat sensul altor cuvinte. Cu alte ţeluri, urmărind reproducerea prin limbaj a individualităţii stărilor de conştiinţă, Joyce a încercat să creeze o limbă proprie. Efortul de a transmite individualul necomunicabil prin limbă, care e comunicarea gîndirii, constituie de la bun început o imposibilitate, o falsă problemă. Şi e simptomatic că Joyce s-a întîlnit aici cu poetul din perioada helenistică. Ultimul roman al lui Joyce e minat şi el de un fel de „alexandrinism", adică de mărunţire formală a atenţiei scriitorului, mărunţire care rupe opera de artă de viaţă. In *Finnegan's Wake,* „alexandrinismul" psihologic din *Ulysse* devine „alexandrinism" stilistic. Marele talent al scriitorului se risipeşte în vid.

In literatura realistă, particularităţile unui limbaj nu pot lua forma subiectivă a inventării de limbi singulare. Dar amprenta personalităţii scriitorului e puternică şi proporţională cu dimensiunile lui artistice.

In ceea ce priveşte vocabularul, nu bogăţia lui statistică e principala însuşire. Există un anumit raport între bogăţia vocabularului şi personalitatea artistului. După cum am văzut, acest raport funcţionează în special sub aspect negativ. Un vocabular sărac e semnul unor însuşiri artistice scăzute. Dar nu orice bogăţie a vocabularului are valoare în sine, ea trebuie să fie întovărăşită de simţul proprietăţii cuvintelor şi al nuanţei.

Cu puţine excepţii, între care ar trebui amintiţi Rabelais sau Creangă, marii scriitori nu inventează cuvinte, tocmai pentru că sînt conştienţi că funcţia principală a limbii literaturii este de a comunica şi în acelaşi timp de a găsi ecou afectiv. Cuvintele inventate sînt şi obscure, neavînd circulaţie şi semnificaţie acceptată, sînt şi reci.

La marii scriitori se întîlnesc foarte rar asemenea creaţii lexicale şi sînt datorită unor exerciţii de virtuozitate. Se citează, ca o glumă literară, numele biblic creat de Victor Hugo în superbul său poem, *Booz adormit.* Avînd nevoie de un nume de oraş din vechea Iudee, care să rimeze cu *„demandait"* (*„se demandait"* — „se întreba"), Hugo a născocit Jérimadeth, care pare a avea o rezonanţă arhaică, deşi e construit din *„Je rime à dait"* („Rimez cu dait"). Versul respectiv sună: *„Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth"* („Totul se odihnea în Ur şi în Jérimadeth").

Totuşi, marii scriitori îmbogăţesc vocabularul literar prin diferite mijloace. Folosirea arhaismelor repuse în circulaţie are o mare importanţă în poezia eminesciană. Cunoaştem efectul de alt tip pe care îl obţine acest procedeu în literatura istorică. Dar formele arhaice pot servi pentru valori stilistice foarte diverse. Remuşcările diaconului Iakint ne sînt împărtăşite cu umor de Arghezi prin forma arhaică „pre ea": „Iar Dumnezeu ce vede toate/ In zori, la cinci şi jumătate,/ Pîndind să iasă prin perdea/ O a văzut din cer pre ea".

Scanned with OKEN Scanner

Un efect similar îl realizează folosirea bine dozată a neologismelor, fără a transforma însă limba în înşiruire de barbarisme. În ciuda purismului unor curente, cum a fost sămănătorismul, limba marilor scriitori nu refuză neologismul atunci cînd el există efectiv în circulaţie. Adeseori, scriitorii obţin contraste expresive prin alăturarea cuvintelor în circulaţie, sau chiar a arhaismelor cu neologismele. Aşa au procedat în proza noastră Tudor Arghezi, Gala Galaction, Matei Caragiale. „Şi totuşi, cine ştie! soluţia omnipotentă care ar preschimba totul într-o oră, ar scurta căile şi ar pune destinului scufia minunată, din poveşti, poate că zace, în bani de aur, pe aci pe undeva, la cîteva palme sub pămînt." (Gala Galaction, *Gloria Constantini.*) Argotismele şi jargonismele servesc la caracterizarea personajelor în literatura satirică a lui Caragiale, Brăescu, Muşatescu.

Principala cale de îmbogăţire a vocabularului la marii scriitori nu e neapărat recurgerea la cît mai multe vocabule, ci nuanţarea, îmbogăţirea sensului unui cuvînt prin contextul în care e aşezat. Mijlocul acesta fundamental a fost sesizat de mult în gîndirea critică, şi Horaţiu dă, în *Arta poetică,* acest sfat scriitorilor:

Prin legătura prudentă şi fină a cuvintelor, iarăşi
Capeţi distincţie-n scris dacă, prin iscusită-mbinare,
Faci dintr-un mai vechi cuvînt unul nou . . .[1]

Ştim cît de divers şi de pătrunzător poate să sune la Eminescu un cuvînt în aparenţă banal, cum e „dulce". Sînt cunoscute nuanţele din: „Anii tăi ce par ca clipe. /Clipe dulci ce par ca veacuri" *(O, rămîi),* ori din nostalgicul: „Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri" *(Trecut-au anii).* Tot de această îmbogăţire prin context e legată şi alăturarea de calificative, îngemănarea lor într-un calificativ unic, care spune mai mult decît fiecare dintre cele două componente. Încă de la Alexandrescu — care a contribuit mult la progresul limbii literaturii noastre în această direcţie — întîlnim, în *Răsăritul lunii la Tismana,* „plăpînda lină rază" a lunii. Procedeul va reveni la Eminescu: „uşor măruntul mers" *(Singurătate).*

Alegerea şi folosirea cuvintelor şi a expresiilor figurate, a tropilor şi figurilor de stil, urmăresc în mare un scop fundamental, legat de specificul artei şi de caracterul literaturii de a fi *arta cuvîntului.* Ele caută să dea limbajului o forţă concret-materială, să transmită generalul prin mijloace lingvistice, care să aibă o cît mai eficace concreteţe.

In folosirea lor curentă, cuvintele se tocesc, îşi pierd prospeţimea şi legătura cu concretul, păstrează numai sensul, îşi pierd, deci, valoarea impresivă şi rămîn doar cu cea noţională. Literatul — prozatorul şi mai ales poetul — încearcă, prin felurite mijloace, să redea cuvintelor forţa lor concretă, să atribuie materialitate chiar acelora care par abstractizate. George Coşbuc scria în *Ex ossibus ultor:* „Şi spintecată de lumină/ Fugi-va noaptea cea haină/ Şi brazii-n flăcări or vorbi" — în neprevăzutul acestei alinieri de termeni — „spintecată de lumină" — lumina capătă o forţă materială, loveşte ca tăişul unei săbii.

[1] Horaţiu, *Arta poetică,* în *Satire şi epistole,* Biblioteca pentru toţi, 1956, p. 207.

Arta lui Sadoveanu cunoaşte nenumărate asemenea expresii, care materializează o acţiune în aparenţă abstractă. Scriitorul foloseşte expresia „a clădi foc", care sugerează acţiunea complicată de a alcătui în mijlocul naturii eşafodajul de vreascuri şi frunze necesar aprinderii focului. Se pot cita nenumărate exemple care arată cum converg, la Sadoveanu, mijloace diverse pentru a da forţă materială şi emotivă ideii. Să ne mărginim la un fragment din superbul capitol al *Impărăţiei apelor — Ploaie la Nada Florilor*. Aici mijloacele stilistice — dintre care şi amintita folosire contrastantă a neologismelor, ca şi îndrăzneala expresivă a epitetului au un rol important în crearea impresiei de viaţă în mişcare, în afirmarea irezistibilă: „Stînd chircit la marginea ostrovului, am observat foirea formidabilă a bălţii. Toate lighioanele ei de la adîncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulgere ale ploii... Scoici, melci, lipitori şi şerpi, întreaga faună fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară.

Era bucuria vieţii şi a morţii, şi a transformării necontenite."

In acelaşi sens operează în literatură şi diferiţi tropi sau figuri de stil. Iorgu Iordan a semnalat asemănarea dintre cuvintele expresive şi figurile de stil, subliniind, în acelaşi timp, caracterul spontan, lipsit de finalitate al primelor, în opoziţie cu intenţia artistică prezentă în celelalte.[1] Nu vom repeta cele spuse la cursul de *Introducere în ştiinţa literaturii*[2], caracterizarea şi exemplificarea tropilor şi figurilor de stil, nici nu vom face incursiuni în domeniile ce se studiază la cursurile de limbă. Trebuie subliniat însă faptul că figurile de stil şi tropii nu sînt apanajul literaturii. Nici aici nu există o ruptură între limba literaturii şi limba întregului popor. Poporul foloseşte adeseori exprimarea figurată, iar literatura populară decantează şi alege aceste formulări în figuri de stil de neuitat. Artistul porneşte de la poezia populară, sau direct de la modele din literatură, dar în măsura în care e artist autentic nu reia servil tropii, ci îi adaptează, îi transformă, îi recreează. In general, artistul se fereşte de figurile de stil tocite, prea folosite în literatură şi care, din această cauză, şi-au pierdut puterea lor concretă.

Unele figuri de stil homerice şi, în general, figurile de stil frecvent imitate nu mai par admisibile într-o operă de artă modernă decît cu funcţie de parodie. In acest sens, povestitorul din *High-Life* al lui Caragiale recurge la mult folosita personificare a „aurorei cu degetele ei de rozã", care vine să stingă cu privirile ei lumina petroleului la balul din „Tîrgul-Mare".

Folosirea expresiei figurate permite scriitorului apropierile cele mai neprevăzute, permite să stabilească relaţii inedite între faptele din univers şi, mai ales, îi permite materializarea, traducerea abstractului în concret. La marii poeţi ca Eminescu sau Arghezi, aceasta capacitate e excepţională.

---

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Institutul de lingvistică română, 1944, p. 14.

[2] A se vedea capitolele respective din *Introducere în ştiinţa literaturii* de George Macovescu, Editura didactică, 1962.

La Eminescu haosul are văi, e înfățișat ca un peisaj. Dar artistul de geniu n-a redus măreția spațiilor infinite la dimensiunile unui peisaj familiar. A știut să materializeze ceea ce pare imposibil de concretizat — dimensiunile infinite ale universului — fără a atenua impresia de nemărginire. In zborul Luceafărului, Eminescu a izbutit să traducă tocmai continuitatea mișcării în spații fără margini:

Porni luceafărul. Creșteau
In cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
In tot atîtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupră-i cer de stele, —
Părea un fulger ne-ntrerupt,
Rătăcitor prin ele.

Tudor Arghezi izbutește, de asemenea, să materializeze curgerea timpului, durata. In poemul *Despărțire,* el pune în contrast măsura rigidă a timpului cu durata însăși:

Cînd am plecat, un ornic bătea din ceață rar,
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră...

La Lucian Blaga aflăm o altă „culoare a timpului", seninătatea și pacea aproape nemișcate: „Timpul ce iese din casă, /cît de ușor l-ai putea prinde iar/ să-l rețiI cu un fir de mătasă" *(Estoril).*

Stilul limbii se regăsește în particularități sintactice. Și aici, se poate face aceeași observație ca și la vocabular. Scriitorul nu inventează sintaxe proprii, așa cum un om normal nu poate inventa o logică proprie. Dar își manifestă preferințe pentru anumite construcții sintactice, și această preferință se explică, ca și preferințele pentru vocabular, prin întreaga lui concepție filozofico-estetică. Viața concepută ca o luptă domină opera lui George Coșbuc. Etica lui este o etică a luptei. *Lupta vieții* enunță această idee sub forma unor aforisme înlănțuite. In *Moartea lui Fulger,* Coșbuc condamnă pe cei care jelesc și, prin gura bătrînului sfetnic, răspunde împărătesei, care se căina „că viața e fum":

Viața-i bătălie grea,
Doar lașii se-ngrozesc de ea.

Aceeași înțelegere a vieții și a realității în mișcare și ciocnire, ca o cheltuială de energie, o întîlnim în descrierile de natură. Peisajul la Coșbuc nu e niciodată nemișcat. Nu numai că în el pulsează viața, dar e înfățișat ca o ciocnire între forțe opuse. Răsăritul e un triumf al luminii asupra nopții. *După furtună* e o descriere dinamică a ciocnirii între forțele naturii.

Acest dinamism al poeziei lui Coșbuc e exprimat prin mijloace sintactice, ca, de altfel, și prin particularități lexicale. In ce privește lexicul, scriitorul preferă adeseori formele prescurtate, în stare să dea în mai mare măsură impresia de mișcare — ca *alint, chiu* etc.

In poezia citată a lui Coşbuc — în *Ex ossibus ultor* — există o dominaţie a verbelor, care dă versului o mişcare caracteristică. De asemenea, există preferinţa pentru versul asertoric, scurt, sau prin coordonarea prin *şi:*

Dar într-o noapte va lovi!
Şi spintecată de lumină
Fugi-va noaptea cea haină,
Şi brazii-n flăcări or vorbi.
Şi-atunci, cu fulgerul tovarăş,
Ieşi-va mortul împărat,
Şi-n iadul lor, de-unde-au plecat,
S-or prăbuşi tiranii iarăşi.

Particularităţile topice individualizează şi ele pe scriitori. Ordinea cuvintelor în propoziţiune şi frază este influenţată de felul de a gîndi, ca şi de tipul emotiv sau intelectual. Se ştie cît de personală e topica lui Delavrancea, cu repetiţiile şi inversiunile sale, ori în proza noastră contemporană topica lui Zaharia Stancu:

„Povestindu-ne visul, lăcrima tata. Lăcrima mama. Lăcrimau surorile... Lacrimi limpezi lăcrimau. Căci sufletul tulbure şi trupul chinuit limpezi lacrimi varsă în lume, în lumină, prin lumina ochilor trişti". (Zaharia Stancu, *Florile pămîntului.*)

Firește că libertatea de a modifica topica nu e absolută, că ea trebuie să se armonizeze cu topica istoriceşte constituită, în spiritul limbii. Nu orice inversiune e posibilă, nu orice adjectiv poate fi aşezat înaintea substantivului. Nu spunem „administrativă împărţire". Şi aici îndrăzneala creatoare dobîndeşte rezultate viabile cînd e călăuzită de tactul artistic. Dar particularităţile topice sînt foarte caracteristice la unii scriitori. Tudor Vianu a remarcat caracterul scriptic al prozei lui Arghezi, scrisă pentru lectură, spre deosebire de diversele tipuri de oralitate pe care le întîlnim la Creangă sau Caragiale.

Enumerarea problemelor după capitole ale gramaticii nu trebuie înţeleasă drept o reducere a analizei stilistice la o înşiruire de observaţii disparate. Analiza urmăreşte reconstituirea unităţii individuale, trasarea unui profil stilistic.

Stilistica. Prin ramificarea şi specializarea lingvisticii generale, la începutul secolului nostru s-a născut o nouă disciplină — stilistica — avînd drept obiectiv tocmai studiul stilurilor limbii. In primele lucrări, cum sînt cele ale lui Charles Bally, disciplina a fost strict lingvistică. Cît timp stilistica îşi propune să studieze diferitele particularizări ale unei limbi în stiluri corespunzînd unor anumite grupări sociale (stilul presei, stilul familiar, stilul administrativ), problemele ei nu au frontieră comună cu teoria literară. Dar, după cum ştim, stilistica şi-a lărgit mult preocupările şi, de la cercetarea acestor tipuri de stil a trecut la analiza stilului scriitorilor sau a anumitor opere literare. In acest sens, literatura contemporană de specialitate s-a îmbogăţit cu lucrările lui Leo Spitzer, Vinogradov, Erich Auerbach, sau la noi cu acelea ale lui Tudor Vianu, Iorgu Iordan etc.

Scanned with OKEN Scanner

In ce măsură domeniul acesta aparține *numai* lingvisticii sau și lingvisticii? Cu privire la această întrebare a existat la noi o interesantă dezbatere.[1] Puncte de vedere opuse au fost exprimate de Tudor Vianu, după care analiza stilistică trebuie făcută de lingviști, pentru a căpăta rigoare științifică în metodele și categoriile utilizate, și de Alexandru Graur, care consideră că avem de-a face cu o operație critică și atribuie deci acest domeniu de preocupări criticii literare.

Ni se pare că cercetarea acestui domeniu nu se poate lipsi de aporturile lingvisticii, dar că ea nu poate aparține exclusiv lingvisticii. Constatarea aceasta nu se naște din dorința de a găsi o cale de mijloc, ci e impusă de specificul disciplinei în discuție. Dezvoltarea științei a înmulțit în toate domeniile un tip de discipline mixte, care se află la frontiera între două alte discipline și sînt obligate să folosească și datele și metodele amîndurora. Ca și chimia fizică, biochimia sau astrofizica, stilistica literară se află la încrucișarea științei limbii cu aceea a literaturii. Discută fapte de limbă, dar își pune probleme care depășesc stilistica propriu-zis lingvistică și devine activitate critică.

Stilistica literară nu se poate lipsi de clarificările oferite de lingvistică, trebuie să folosească cu cît mai multă precizie categoriile gramaticale în discuție. Unele metode ale lingvisticii, cum e cea statistică, pot oferi bune puncte de plecare. Dar diferențele între cele două tipuri de stilistică sînt și ele evidente. Stilistica lingvistică nu se interesează de conținutul comunicării atunci cînd cercetează diferențele dintre stilul familiar și cel academic. Stilistica literară analizează forma comunicării în raportul inseparabil cu conținutul. Activitatea ei e de domeniul criticii: simplele constatări cu privire la frecvența unor forme verbale, a unor anumite categorii de adjective într-o scriere sau în întreaga creație a unui autor nu constituie decît operații pregătitoare. Ele dobîndesc interes numai în măsura în care aceste observații se unifică, într-o sinteză care să țină seama de individualitatea scriitorului și de unitatea imaginii și să raporteze forma la conținut.

Stilistica literară nu se mărginește la domeniul limbii, ci își extinde cercetarea la sensul mai larg al stilului, la structura procedeelor artistice, studiază procedeele de compoziție, mijloacele de caracterizare etc.

Am văzut că același cuvînt poate avea nuanțe nenumărate la același scriitor. Analiza stilistică nu se poate mărgini la enumerări și trebuie să cerceteze unitar, să realizeze pomenitul profil stilistic care corespunde individualității artistului, să raporteze faptul de stil la conținutul de idei. Toate acestea sînt operații critice și pretind, pe lîngă cunoștințe minimale lingvistice, tact și pătrundere, puterea de a sesiza și exprima nuanțe, toate acele trăsături care atribuie activității critice și caracter artistic.

---

[1] A se vedea intervențiile lui Iorgu Iordan („Contemporanul", 50/1956); Al. Graur („Contemporanul", 48/1956 și „Limbă și literatură" 1957); Al. Rosetti („Gazeta literară", 50/1956); Tudor Vianu, *(Problemele metaforei și alte studii de stilistică)* și B. Cazacu (*Studii de limbă literară*, E.S.P.L.A., 1960).

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, e lesne de văzut că principalele înfăptuiri în domeniul analizei stilistice denotă la autorii lor evidente însușiri critice. Tudor Vianu a ajuns la stilistică pornind de la estetică și critică. Finețea observației și pătrunderea analitică se fac peste tot simțite în *Arta prozatorilor români*, ori în *Problemele metaforei*.

Una dintre importantele lucrări, pe care le cunoaște literatura stilistică din ultimii douăzeci de ani, este *Mimesis* de Erich Auerbach[1]. Auerbach, care — ca și Leo Spitzer sau Roman Jacobson — pornește de la o pregătire și o activitate de lingvist, își propune, în această lucrare, să urmărească dezvoltarea realismului pe baza analizei stilistice a douăzeci de texte din literatura universală, de la Homer la Virginia Woolf. Concepția autorului despre realism nu se profilează destul de precis, ceea ce se resimte de-a lungul cărții. Alegerea celor douăzeci de texte poate fi pusă în discuție, există omisiuni surprinzătoare datorită faptului că Auerbach, autor de limbă germană și cu pregătire de romanist, a redus cîmpul cercetării la literaturile romanice și germanice. Dar neobișnuitele însușiri analitice ale lui Auerbach sînt completate de capacitatea de a sintetiza rezultatele analizei. El este, astfel, în stare să treacă de la analiza stilistică la universul artistic al autorului și la cadrul ideologic, în care s-a dezvoltat, la ceea ce se denumește atmosfera istorică în care a creat. Auerbach descoperă deci profilurile unor mari individualități și ajunge de la formă, de la faptul de stil, la conținutul ideologic și social, cu particularitățile lui istorice. *Mimesis* e, astfel, o lucrare semnificativă pentru stilistică, dar și pentru critica literară.

Domeniul stilisticii poate deveni terenul de colaborare între lingvistică și știința literaturii. El pretinde însă cercetătorului cunoștințe lingvistice și estetice și însușiri critice.

Evoluția stilului. Exprimînd individualitatea scriitorului prin particularități de limbă, stilul nu rămîne fix, ci evoluează o dată cu această individualitate. Se poate urmări procesul în scrisul marilor autori. Pînă și-a făurit limba lui proprie, turnînd „în forme nouă limba veche și-nțeleaptă", Eminescu a trecut în prima tinerețe printr-o perioadă în care influența lui Bolintineanu sau a lui Alecsandri, în poezii ca *De-aș avea*, *Speranța* etc., se străvede nu numai în anumite procedee artistice, ci și în modul de folosire a limbii, preferința pentru anumite diminutive etc. E lesne de remarcat distanța străbătută de la „De-aș fi, mîndră, rîușorul/ Care dorul/ Și-l confie cîmpului,/ Ți-aș spăla cu-o sărutare,/ Murmurare,/ Crinii albi ai sînului" la *Venere și Madonă* și apoi la *Luceafărul*.

In scrisul lui Caragiale se poate urmări o evoluție similară, de la cronicile din *Ghimpele*, cu expresia uneori împiedicată, înrîurită de stilul general al publicisticii vremii, pînă la perioada de maturitate, care, în proză, se poate observa în *Amintiri din teatru* din 1880, devenite apoi *Din carnetul unui vechi sufler*.

Astfel, evoluția stilului individual al limbii constituie un capitol de mare interes al istoriei literare și, în general, al stilisticii, considerată nu numai din punct de vedere lingvistic, ci și estetic.

---

[1] Erich Auerbach, *Mimesis*, Bern, Francke-Verlag, 1958.

Stilul limbii în curentele literare. În marile sinteze istorico-literare, pe care le constituie curentele, înrudirile de stil constituie una dintre trăsăturile principale, care unifică opera unor scriitori cu individualități diverse. În genere, curentele se afirmă în literatură luînd poziție și în problemele de stil. Unul dintre curentele Renașterii în Franța, alcătuit de grupul de poeți care au constituit „Pleiada", a fost adînc preocupat de îmbogățirea, după cum spuneau ei: „de ilustrarea limbii franceze". Au scris în acest sens. Unul dintre principalii poeți ai curentului, Joachim Du Bellay, e autorul *Apărării și ilustrării limbii franceze*. Și în practica operei lor au încercat ca împrumuturile din antichitate să nu fie pătate de pedanterie, să fie asimilate de limba literaturii.

Se știe că, în clasicism, normarea și ierarhizarea caracteristice curentului s-au aplicat și în limbă. Limba clasicismului francez a fost stabilită prin aporturile cîtorva personalități de seamă. În poezie, Malherbe a exercitat o acțiune cu două sensuri. A limpezit, a clarificat și a ordonat limba poetică, ca și formele de prozodie. Exclamația din *Arta poetică* a lui Boileau — *„Enfin Malherbe vint!"* („În sfîrșit a venit Malherbe!") — arată cum aprecia teoreticianul principal al clasicismului rolul de pionier al lui Malherbe. Dar, ajutînd mult la clarificarea limbii literare, Malherbe a contribuit și la o anumită uscăciune, de care s-a resimțit poezia clasicismului francez.

Constituită cu aceste aporturi ale lui Malherbe, ale autorului de gramatică Vaugelas și ale altora, limba clasicismului a dobîndit o simetrie și o precizie remarcabile, dar a fost mai săracă decît aceea a altor curente anterioare sau posterioare. Concepția despre limbă a scriitorilor clasici implica și o destul de strictă ierarhizare. Nu toate cuvintele aveau drept de cetățenie literară. Existau termeni literari și nonliterari, socotiți vulgari. De aceea, în poezia sau în teatrul clasic în versuri se folosește adeseori figura de stil sau perifraza, menite, tocmai, să evite introducerea unui termen inadmisibil. E citat frecvent un exemplu din *Britannicus* de Racine, care, pentru a evita să folosească cuvîntul neliterar de „cămașă", a scris despre o eroină că era îmbrăcată:

Dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil . . .[1]

Mișcarea „prețioaselor", de care Molière și-a rîs cu atîta îndreptățire, a fost o exagerare a acestei tendințe, o exagerare care contrazicea regulile de claritate și bun-simț. Prețioasele au căutat să dea cît mai multă distincție limbii, folosind excesiv figura de stil și evitînd să denumească direct obiectele considerate prozaice. Ele nu spuneau: „oglindă", ci „consilierul grațiilor". Dar, contrazicînd bunul-simț și măsura clasică, prețiozitatea a fost nimicitor satirizată și de Molière și de Boileau.

Romantismul s-a opus clasicismului și în domeniul limbii. El a preconizat „democratizarea", îmbogățirea pe toate căile a limbii literaturii. În poezia *Răspuns la un act de acuzare*, Victor Hugo își clamează mîndru me-

[1] „În toaleta simplă a unei frumuseți care a fost smulsă din somn."

ritul de a fi făcut revoluție în dicționar, de a fi „pus scufă roșie bătrînului dicționar", nemaiadmițînd cuvinte aristocrate și cuvinte de rînd.

Intr-adevăr, la toți marii romantici se regăsește tendința de a democratiza și îmbogăți vocabularul și, în genere, de a da mai multă elasticitate regulilor gramaticale. De aici și interesul pentru formațiile particulare ale limbii, pentru argouri. Eugène Sue, autor de literatură senzațională de formație romantică, a început să introducă argoul parizian în romanul său *Misterele Parisului*. Victor Hugo a acordat acestui argou un loc însemnat în *Mizerabilii*. In literatura noastră, se remarcă interes pentru transcrierea formelor argotice la mai mulți scriitori din deceniile al VI-lea și al VII-lea ale secolului trecut, la Baronzi și Orășanu.

Imbogățirea limbii, urmărită de romantici, își propune o cît mai mare expresivitate. Romanticii sînt interesați de cuvîntul pitoresc sau neobișnuit.

Realismul critic a preluat de la romantism condamnarea separației între cuvinte literare și neliterare, ca și interesul pentru argou. La cîțiva ani după Eugène Sue, Balzac a folosit din belșug argoul păturilor declasate, al deținuților și borfașilor, în romanul său *Splendorile și mizeriile curtezanelor*. Dar realismul critic nu și-a mai asimilat pasiunea romantică pentru cuvîntul pitoresc cu orice preț, pentru culoarea verbală.

Atitudinea curentelor în problemele limbii se poate urmări de-a lungul istoriei literare. Istoricul s-ar putea prelungi, dar aceasta ar depăși intenția noastră de a exemplifica prin cîteva curente o anumită accepție a stilului limbii.

Raportul dintre stilul individual și stilul curentelor. Intre stilul individual al limbii și stilul limbii într-o epocă sau într-un curent literar, — există un schimb reciproc. Scriitorul primește și — după puterile sale — dă. Punctul de pornire este, firește, influența societății asupra individului. Scriitorul se naște și se formează într-un anumit stadiu de dezvoltare a limbii literare, învață să scrie în acest stadiu. Mai tîrziu, diferitele influențe îl orientează spre un anumit curent literar și e din nou înrîurit într-un anumit sens de ambianța estetică a timpului. Dar personalitățile artistice marcante contribuie, la rîndul lor, la făurirea limbii și stilul lor individual are ecouri prelungite. Putem găsi factorii de formație a lui Eminescu, Caragiale sau Coșbuc, în condițiile istorico-literare respective. Personalitatea acestor scriitori a lăsat însă urme pe care le recunoaștem în literatura ulterioară. Stilul eminescian în poezie se regăsește sub forme foarte felurite pînă tîrziu, după cum procedeele de comic verbal, ale lui Caragiale — deci procedee artistice care se referă la o anumită folosire a limbii — au fost reluate ulterior de Brăescu, Bassarabescu ș. a. Coșbuc s-a format într-un moment cînd literatura ardeleană era încă foarte înrîurită de latinism. Aceste înrîuriri se mai întîlnesc în primele lui poezii, dar contactul permanent păstrat cu literatura și cu stilul popular l-a ferit pe poet de dependența mai strînsă de o școală care violenta limba. In practica lui poetică și în părerile despre limbă, pe care le-a publicat în *Vatra*, Coșbuc s-a opus latinismului. Și e foarte probabil că influența mare pe care a avut-o Coșbuc asupra poeziei românești în general și

a celei scrise în Transilvania în particular a contribuit să alunge ecourile latinizante din literatura scrisă în Transilvania.

Formați deci în anumite condiții istorice, marii scriitori marchează momente de seamă în dezvoltarea limbii literare. Aceasta nu înseamnă personalism, ci sesizarea unui raport dialectic, sublinierea acțiunii reciproce între stilul curentului și stilul individual.

Stilul individual ca structură de procedee artistice. Am văzut că stilul individual cuprinde și un înțeles mai larg decît acela de folosire a limbii, ceea ce ne îndreptățește să vorbim de stil în toate artele. Din multiplicitatea enormă de procedee, de mijloace de expresie, pe care le folosește o anumită artă într-un anumit moment istoric, artistul își alege procedee preferate și le folosește într-o anumită configurație.

In acest înțeles, stilul se referă deci nu la monopolul unor procedee în opera unui anumit scriitor, ci la anumite structuri, la anumite îmbinări de procedee. În practică, problema a fost adeseori dezbătută sub numele de „specificul personalității" unui scriitor sau altuia. În critică, discutîndu-se despre opera vreunui poet sau prozator notoriu, s-a căutat o trăsătură care să fixeze acest specific.

S-a vorbit, astfel, de spontaneitate și intensitate lirică la Maria Banuș, de energia cizelată a versului lui Eugen Jebeleanu. Toate caracterizările sînt juste, dar incomplete. Luate izolat, se pot aplica multor poeți diferiți.

Simplificată astfel, problema ar căpăta un iz metafizic. Specificul ar deveni la fel de greu de desemnat ca și „lucrul în sine" al lui Kant. În ce ar putea consta trăsătura unică, chintesența specificului în arta eminesciană?

Nici în această privință artistul nu se deosebește de omul pur și simplu, nu este un supraom cu o psihologie absolut deosebită. In psihologia diferențială, caracterele nu se fixează neapărat printr-o trăsătură unică, aparținînd exclusiv unui individ. In ceea ce privește personalitatea artistică, situația este asemănătoare. Scriitorii folosesc procedee — în liniile lor mari — similare. Dar le dozează în feluri deosebite după formația lor individuală. Analiza critică poate descoperi cum un procedeu sau o trăsătură domină într-o anumită creație, dar nu poate reduce acea creație la o unică trăsătură. Poezia lucrurilor simple, mărunte, modul cum în cele mai umile forme de viață, sînt descoperite legi generale ale firii caracterizează creația lui Tudor Arghezi. Descriind un ou cumpărat de la piață, poetul descoperă minunea vieții: „Marfa asta nu-i pe schimb. / Prin petale de opal / Se străvede un cristal / Și-ntr-un sîmbure de ceață, / Strînsă-n tainele de viață, / Incolțește veșnicia". Dar putem reduce personalitatea lui Arghezi la poezia lucrurilor simple?

Stabilind diferențele de stil, critica poate constata absența sau prezența unui procedeu. Știm că în proza lui Caragiale descrierea naturii joacă un rol minim. O regăsim arareori; astfel în cele cîteva pasaje, de altfel admirabile, ale furtunii din *La hanul lui Mînjoală*. La Sadoveanu, descrierea naturii devine un procedeu fundamental pentru înțelegerea personajelor. Dar nici proza lui Sadoveanu nu se poate reduce la descrierea naturii, oricît de important ar fi acest aspect. Artiștii, scriitorii nu sînt instrumente primitive, care să scoată un singur sunet. Analiza stilului individual înseamnă tocmai identificarea structurii de procedee artistice, care,

Scanned with OKEN Scanner

luate în parte, se pot regăsi și la ceilalți, dar care se îmbină într-un fel unic într-o anumită creație.

Stilul curentelor în raport cu procedeele artistice. Istoria literară și istoria artei, în genere, ne permit să descoperim importanța acestui aspect la curentele artistice. Așa cum modul de folosire a limbii unifică, în ciuda deosebirilor individuale, pe diferiții scriitori romantici sau simboliști, tot astfel preferința pentru un anumit procedeu ori pentru anumite specii literare etc. caracterizează curentele.

Preocupat de a descoperi și formula tipuri general-umane, clasicismul a avut o preferință evidentă pentru portretul literar. Atît în memorii cît și în literatura „de caractere" de tip La Bruyère, întîlnim această funcție a portretului. Portretele tind, în primul rînd, să distingă tipurile în generalitatea lor: distratul, mondenul, avarul etc. De aici și preferința pentru comedia așa-numită „de caractere".

Legată de estetica clasică este și promovarea tragediei cu regulile ei stricte, ori abundența de literatură aforistică. In clasicism, s-au dezvoltat cei mai de seamă autori de maxime, La Rochefoucauld, Chamfort, Vauvenargues, Joubert ș. a.

Știm că, în ceea ce privește speciile literare, romantismul a opus tragediei clasice drama, considerată mult mai potrivită pentru a exprima diversitatea și structura contradictorie a realității prin ciocnirea de situații opuse, prin alternarea tragicului cu bufonul. Cît privește procedeele, același rost l-a avut și folosirea antitezei, care și ea urmărea să exprime contradicțiile din viață.

Stil și concepție. Chiar din exemplele date pînă acum, pentru fiecare accepție a stilului, s-a putut vedea raportul existent între stilul individual sau al curentelor și concepția estetică, mai larg concepția în genere, filozofico-politică, a scriitorului sau a curentului. Fie că e vorba de stilul limbii, fie de structura procedeelor artistice, fie că e vorba de stilul individual, fie de cel al unui curent, regăsim dependența stilului de concepție, ca un aspect al dependenței formei de conținut. Nu putem separa felul de a alege vocabularul de concepția estetică a scriitorului și prin ea de concepția lui generală despre viață. Arghezi scrie:

Am luat ocara, și torcînd ușure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

Reabilitarea „urîtului", extragerea frumuseții și „prețurilor noi", este o coordonată a esteticii lui Arghezi, care trebuie pusă în raport, pe de o parte, cu poezia de revoltă a robilor și a clăcașilor enunțată în *Testament*, pe de alta, cu poezia măruntului și în aparență a neînsemnatului, deci cu sensibilitatea la formele cele mai modeste ale vieții. Săpînd mai adînc, descoperim deci bazele filozofico-estetice ale preferințelor de stil. Vorbind de Coșbuc, am văzut că energetismul și concepția vieții eroice, a vieții în luptă, se traduc și în vocabular, în preferința pentru formele mai scurte, capabile să exprime dinamica vieții și în sintaxă.

Același raport între stil și concepție îl descoperim în folosirea limbii de către curente. Iraționalismul, în care a lunecat o parte a simbolismului,

Scanned with OKEN Scanner

apare și în rolul covîrșitor pe care acest curent l-a acordat, în mod progresiv, sugestiei. S-a mers pînă la formulările lui Mallarmé, care prefera sensul sugerat celui explicit. Idilismul sămănătorist apare în purismul artificial al acestui curent, în veșmintele sărbătorești ale limbii și în abundența adjectivelor dulcege.

Raportul e ușor de găsit și în ceea ce privește procedeele artistice. Am pomenit de rolul portretului în clasicism, ori de acela al antitezei în romantism.

Analiza stilului. Parodiile. Am dat exemple izolate. Dar trebuie subliniat că raportul între stil și concepție nu poate fi conceput simplificat, ca un raport între o anumită trăsătură de stil și o anumită trăsătură ideologică. El poate fi înțeles doar ca un raport între profilul ideologic al unui scriitor sau al unui curent, adică între ansamblul concepției ideologice și estetice și întreaga personalitate stilistică a respectivului sau toate trăsăturile stilistice ale curentului.

Analiza stilului din punct de vedere estetic, și nu exclusiv tehnic, este deci și sarcina criticii, și aceea a istoriei literare. Putem sesiza stilul lui Eminescu nu izolîndu-l de întreaga personalitate eminesciană, nu făcînd enumerații de epitete și procedee, ci raportînd observațiile la ansamblul operei și la întreaga personalitate a artistului.

E de notat că observații literare cu privire la stil se pot face și prin mijlocul critic indirect, pe care-l constituie parodia. Parodia face critică cu mijloacele artei, adică nu-și formulează teoretic concluziile, ci le întrupează într-o imagine dublată caricatural. Intr-o parodie, ca și în caricatura din plastică, anumite trăsături mai reliefate sînt voit exagerate și apar pe primul plan.

In literatura noastră, astfel de parodii cu semnificație critică au scris Caragiale, A. Mirea sau Topîrceanu. Critica simbolismului pe care a făcut-o Caragiale în sonetele publicate în „Moftul român" din 1893 sau în culegerea *Primul mănunchi,* publicată în „Universul" din 1909, ca și zeflemisirea unei proze ce prevestește sămănătorismul în începutul de roman *Smărăndița* au astfel forța comicului. Topîrceanu e autorul *Parodiilor originale,* care cuprind parodii după versuri foarte cunoscute de Bolintineanu sau Minulescu.

In practică, trebuie deosebită parodia cu semnificație critică de aceea care folosește modelul ca un pretext pentru efecte comice de altă natură. *Infernul* lui Topîrceanu nu-i o parodie după Dante, ci pornește de la o situație imitată din Dante și folosește terținele pentru a face aluzii spirituale la stări contemporane lui Topîrceanu.

Parodia caricaturează, mai ales, *manierizarea* stilului, închistarea lui, revenirea stăruitoare a unor particularități de limbă sau a unor procedee, chiar atunci cînd semnificația nu o cere.

Cînd denotă ascuțime critică și nu recurge la efectul facil, parodia are o mare capacitate de a sublinia, îngroșîndu-le, particularitățile stilistice de limbă sau de procedee artistice. De aceea, valoarea ei în istoria literară nu trebuie trecută cu vederea.

Scanned with OKEN Scanner

CURENTE LITERARE

Despre curente am pomenit pînă acum cu diferite prilejuri, ceea ce dovedește importanța acestei categorii estetice. Curentele sînt sinteze istorice mai largi decît stilul. Ele unifică artiști înrudiți ideologic, estetic, stilistic și legați prin raporturi de ordin practic.

Vedem deci că această categorie se poate caracteriza prin mai multe elemente. Unul e de ordin istoric. Spre deosebire de metodă, despre care vom vorbi îndată și care poate apărea în mai multe formații istorice, curentele au o stare civilă bine fixată. Apar într-o anumită perioadă și dispar treptat într-alta. Fiind vorba de procese istorice, nașterea lor nu poate fi fixată cu anul și ziua. Totuși, convențional, există anumite date prin care se subliniază afirmarea mai netă a unui curent. Bătălia lui *Hernani* (1830), data cînd drama lui Victor Hugo, *Hernani*, a fost reprezentată prima oară și a prilejuit un conflict violent între clasici și romantici, e pomenită ca momentul de triumf al romantismului în Franța. Alteori, apariția unei reviste, publicarea unui manifest literar sau a unui program este considerată tot drept act de naștere. Programul „Daciei literare" (1840), ca și unele cuvîntări ale întemeietorului ei, Mihail Kogălniceanu, cum a fost lecția introductivă a cursului de istorie la Academia Mihăileană, au exprimat principalele obiective artistice ale acestei importante mișcări din literatura noastră. Nașterea curentului „Contemporanului" e legată de anul 1881, dată la care a apărut publicația care a dat numele curentului. Momentul de închegare a parnasianismului în Franța e fixat de apariția culegerii *Parnasul contemporan* (1866), iar constituirea scriitorilor grupați în jurul lui Emile Zola în curent naturalist e pusă în legătură cu apariția volumului colectiv *Serile de la Médan* (1880), în care Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis au colaborat cu cîte o nuvelă. Bineînțelese că dispariția unui curent nu se poate consemna atît de precis.

Aceste procese istorice cuprind mișcări artistice, la care participă scriitori apropiați ideologic și politic. Ceea ce a însemnat la noi curentul „Daciei literare" nu poate fi înțeles în afara ideologiei progresiste, de pregătire a revoluției de la 1848. Sămănătorismul sau gîndirismul sînt unificate de o atitudine politică retrogradă.

Înrudirea ideologică e completată de un program estetic comun. De la începuturile lor curentele își afirmă antipatii și simpatii artistice, se dezvoltă în opoziție cu curentele care le-au precedat, enunță anumite principii

și își fixează un program estetic. Aceste programe artistice capătă și ele forme foarte diverse. Pot fi exprimate în așa-numitele „articole programatice", cu care se deschide primul număr al unei publicații („Dacia literară", „Sămănătorul"), sau se reconstituie din mai multe articole publicate în primul sau în primii ani de apariție („Contemporanul", „Viața românească"). Pot fi comunicate în prefețe, așa cum s-a întîmplat cu cîteva dintre cele mai răsunătoare formulări ale esteticii romantice — prefața lui Wordsworth și Coleridge la *Balade lirice* (1798) sau cea a lui Hugo la drama *Cronwell* (1827). Pot fi expuse în volume sau broșuri *(Racine și Shakespeare* de Stendhal). Practicînd fronda și prezentîndu-se drept „revoluționari", suprarealiștii au intitulat „manifeste" programele lor estetice (Manifestele suprarealiste ale lui André Breton).

Tendința clasicismului de a stabili norme s-a exprimat în „poetici" și „arte poetice", scrise după modelul lui Aristotel, Horațiu și al autorilor italieni de poetici din timpul Renașterii. Preferințele și programul se răsfrîng în operă și scriitorii respectivi au particularități stilistice comune: folosesc un vocabular cît mai larg, și mai pitoresc, ca romanticii, caută cuvîntul sugestiv și muzical, ca simboliștii etc. Am vorbit de acest aspect studiind stilul.

Preferințele tematice constituie alt element unificator. Temele istorice, folclorice, exotice caracterizează romantismul, interesul pentru consecințele atotputernicíei banului în societatea de după revoluția din 1789 — realismul critic francez.

In sfîrșit, trebuie subliniate legăturile practice, prin care unitatea curentului se manifestă concret. Participanții unui curent scot împreună reviste („Athenäum" pentru romantismul german, „La muse française" pentru cel francez, „Literatorul", „Viața nouă", „Insula" pentru diferite etape ale simbolismului românesc etc., etc.), frecventează cenacluri, ba chiar și anumite localuri. Istoriile literare consemnează numele cafenelei Fialkovski, al terasei Oteteleșeanu, al ospătăriilor frecventate de cîțiva mari clasici francezi — Molière, Racine, Boileau, La Fontaine. O mare importanță o capătă, începînd din secolul al XVII-lea, saloanele literare. Au existat saloane clasice, preromantice sau romantice. In Franța secolului al XVII-lea, prețiozitatea a înflorit în salonul doamnei de Rambouillet, iar în secolul următor enciclopediștii s-au strîns în saloanele doamnei Du Deffand și, apoi, în acela al lui Julie de Lespinasse, fosta domnișoară de companie a doamnei Du Deffand, cu care a intrat în conflict tocmai pentru că i-a răpit pe mai mulți dintre obișnuiții reuniunilor.

După mutarea sediului Junimii la București, adunările ei au căpătat un caracter tot mai monden, confundîndu-se cu recepțiile din casa Maiorescu.

Pe lîngă aspectul de centru literar, care nu poate fi neglijat, saloanele sînt caracteristice pentru restrîngerea vieții literare și amestecul ei cu mondenitatea. Ele au hotărît adesea soarta alegerilor la Academie și a premiilor literare și au inspirat aprecieri acide, cum sînt cele din unele articole ale lui Caragiale *(Cîteva păreri anonime)*, din *Scrisoarea II* a lui Eminescu ori din *Liniște* de Vlahuță.

Scanned with OKEN Scanner

Am spus că înrudirile ideologice constituie o trăsătură de bază în formarea curentelor și că această trăsătură le explică pe celelalte. Dar intervenția factorilor secundari, de care am mai vorbit și care dau complexitate fenomenelor de istorie literară, se manifestă în situații oarecum paradoxale. Există curente scindate ideologic, ba chiar contradictorii. Se știe foarte bine că în istoria literară întîlnim două forme de romantism: cel progresist, al afirmării, și cel subiectivist, cu concepție retrogradă, medievalistă. Le vom reîntîlni discutînd despre evoluția istorică a curentelor. De asemenea, și în simbolism atitudini și concepții sociale protestatare, de revoltă, se ciocnesc de apolitism. In Franța, comunardul Rimbaud se opune evident politic și ideologic lui Viélé—Griffin, Samain, Henri de Régnier. Fără a simplifica individualități mai complexe, se poate observa o asemenea opoziție între atitudinile estetice ale lui Bacovia și Minulescu.

In astfel de cazuri, înrudirile stilistice implică adesea opoziția ideologică. Dar aceasta nu dezminte cele spuse despre curente, ci numai ne atrage atenția asupra unui fapt foarte important. Teoria literară pornește de la faptele istorice și stabilește categorii particulare, vorbește de clasicism, romantism, simbolism. Dar, de fapt, în afară de marile condiții social-istorice comune — căci toate țările au trecut de la sclavagism la feudalism sau de la feudalism la capitalism — în diferitele literaturi au acționat factori foarte deosebiți, care au creat și în istoria artei o mare diversitate. In practică, nu există un singur clasicism. Există un clasicism francez, luat adesea drept prototip pentru importanța și claritatea cu care s-a exprimat în artă și în estetică. Există un clasicism german, mult mai puțin important, apărut în condiții istorice foarte deosebite de cele din Franța. Știm că în literatura noastră clasicismul n-a existat ca un curent închegat și unitar, că întîlnim în literatura din prima jumătate a secolului trecut doar laturi — specii și procedee — ale clasicismului, îmbinate cu cele ale romantismului. De asemenea, vom găsi forme istorice foarte diverse ale romantismului.

Aceasta nu înseamnă că renunțăm la generalizare. La diferitele forme particulare descoperim trăsături comune, care ne permit să vorbim de clasicism, romantism sau simbolism în genere. Dar aceste denumiri nu trebuie să ne facă să uităm diversitatea istorică și să uniformizăm ceea ce în realitate s-a petrecut foarte diferit, în funcție de condiții social-politice diferite.

Se observă în istoria literară contemporană din Occident tendința de a înlocui progresiv categoria estetică de *curent*, ca o categorie istorică, prin cea de *tip*, tratată adesea într-un vag istoric. Tendința corespunde unui proces de subiectivizare, care se întîlnește în gîndirea despre artă, ca și în artă. Tipurile de creație și de creatori, care sînt fapte estetice incontestabile, capătă o extindere nejustificată. Evoluția artei e explicată prin asemenea tipuri, și nu prin factori și categorii istorice, cum e cea de curent. Discutînd clasificările artelor, am văzut cum a căutat H. Wölfflin să reducă în pictură diferențele dintre creatori la tipuri diferite de viziune. Un procedeu asemănător îl constituie aplicarea antiistorică a unui termen creat pentru a desemna o realitate istorică. Barocul a însemnat la început un

Scanned with OKEN Scanner

complex de caractere ale artei care a urmat Renașterii, ale artei din perioada Contrareformei. El e folosit astăzi în sensuri atît de diverse și atît de vagi, încît Victor Tapié, unul dintre specialiștii francezi în acest domeniu, a ironizat „răspîndirea" mondenă a barocului: „Pare elegant să vorbești de baroc cu privire la artă, la literatură, la modă. Îl găsim peste tot... Dar, de fapt, nu e prea ușor de înțeles la ce se referă expresia și se perpetuează cea mai mare confuzie"[1].

In problema curentelor, vagul e la fel de dăunător ca și geometrizarea. Ne aflăm într-un domeniu al mișcării, al transformării. O înțelegere statică, „topografică", a curentelor nu poate duce decît la erori. Nu toți scriitorii sînt repartizați în curente și, mai ales, nu toți sînt fixați într-un singur curent. Mișcarea nu justifică vagul, nici substituirea istoricului prin tipologii. Dar trebuie să ținem mereu seama de consecințele mișcării și ale schimbării. O arată cercetarea raporturilor dintre curent și individualitate.

Curentul și individualitatea. Situațiile diverse pe care le oferă istoria literaturii infirmă cele două explicații opuse și simetric eronate: *personalismul* și *sociologismul*. Curentele nu sînt emanația unor personalități, oricît de uriașe ar fi ele și nu se reduc la asemenea personalități. Dacă am încerca asemenea explicații și reduceri, în cazul unor curente cum sînt clasicismul sau romantismul, am ajunge la absurdități. Cine e „întemeietorul" clasicismului sau al romantismului în Franța? Problema, astfel pusă, sună pueril. Chiar în perioada de formare a curentelor mai intim legate de o personalitate, al cărei nume îl și poartă uneori, cum e „eminescianismul", pot fi descoperite elemente preexistînd acelei personalități, firește, cu trăsături încă puțin definite, fără strălucirea, complexitatea și adîncimea pe care au dobîndit-o ulterior. Amărăciunea și indignarea care caracterizează reacția lui Eminescu împotriva stărilor de după 1848 se observă la un predecesor cu mijloace artistice modeste, cum a fost N. Nicoleanu.

Sociologismul consideră pe scriitori drept simple produse ale unor mișcări sociale. Pentru acest fel de explicație, scriitorul oglindește toate trăsăturile curentului din care face parte și nepotrivirile sînt trecute cu vederea sau înghesuite într-o formulă vagă — „unele inconsecvențe", „unele contradicții". Dar faptele de literatură arată că scriitorii nu sînt produse pasive și că acțiunea marilor individualități e incontestabilă. Iar diversitatea situațiilor individuale infirmă interpretarea sociologistă, după care scriitorul răsfrînge toate trăsăturile curentului. Istoria literară cunoaște felurite situații — scriitori cu trăsături romantice care au ironizat romantismul, ca Musset sau Heine, teoreticieni ai naturalismului ca Zola, care în operă au impus adesea observația și au adîncit raporturile sociale spre o interpretare opusă celei naturaliste. Se cunoaște modul cum au coexistat, la cîțiva principali scriitori români, din prima jumătate a secolului trecut trăsături și preferințe romantice cu altele de tip clasic. Există scriitori aflați la răscrucea mai multor curente, ca Baudelaire.

Scriitorul nu e nici întemeietorul exclusiv al unui curent, nici produsul lui pasiv. El se formează ca scriitor într-o ambianță literară, care îl

[1] „Revue d'esthétique", nr. 4/1962, p. 436.

face să se alăture unui curent preexistent sau îl îndeamnă să încerce alcătuirea unui curent nou. Format de această ambianță, el o poate influența, la rîndul lui, după puterile sale artistice.

Evoluția ideologică și artistică a scriitorilor implică adesea trecerea prin curente diferite, uneori opuse ideologic și estetic. Cel mai de seamă reprezentant al romantismului progresist în Franța, Victor Hugo, s-a format într-un mediu monarhist și catolic și a scris în acest spirit prima lui culegere, *Ode și balade*. Dar încă din ultimii ani ai Restaurației, deci înainte de 1830, gîndirea lui politică se orientează spre stînga. Noua atitudine apare în versuri și în teatru, îl duce, după revoluția din iulie 1830, la un conflict cu guvernul lui Ludovic-Filip, care a interzis reprezentarea piesei *Regele petrece*. Evoluția lui Hugo spre stînga s-a accentuat progresiv pînă la sfîrșitul vieții scriitorului. Cîțiva mari realiști critici francezi au debutat ca romantici — Balzac în primele romane, Stendhal în *Racine și Shakespeare* (deși pledoaria din această scriere susține mai curînd realismul critic), iar mai tîrziu Flaubert, în încercările din tinerețe.

Romanticul Alecsandri, din primele culegeri de versuri și din *Bucheticra din Florența*, e de la început, în teatru, observator critic. În perioada pastelurilor, versurile lui au o factură obiectivă, de tip parnasian. *Legendele* însă regăsesc tonurile romantice, ce se întîlnesc și în dramele istorice din ultima perioadă creatoare.

Diversitatea de situații și de drumuri arată că numai scriitorii mărunți încap pe deplin în tiparele curentelor. Personalitățile de prima mărime sînt greu de redus exclusiv la un anumit curent. Balzac e figura cea mai proeminentă a realismului critic francez. Dar, deși această apartenență e incontestabilă, nu se pot trece cu vederea trăsăturile romantice, care abundă nu numai în perioada începuturilor, ci și în cea de maturitate.

In istoria literară, cercetarea raporturilor dintre curente și individualitate nu se poate face deci prin clasificări, ci prin studiul fiecărei situații în parte.

Cuprinderea artistică a curentelor. Cît privește cuprinderea lor, există o mare varietate între curente. Intîlnim unele foarte largi, care nu se reduc numai la literatură, ci își au corespondențe în arte și, adesea, nu se reduc numai la artă. Există clasicism în literatură, în muzică, în toate artele plastice, ba chiar și în arhitectura grădinilor. Romantismul e prezent, de asemenea, în toate artele. Mai mult, se vorbește despre un curent romantic în istorie, în filozofie, în folcloristică, de concepții juridice romantice (școala lui Savigny, în Germania). Nu avem de-a face cu o extindere nejustificată a termenului, ci cu manifestarea unității unor momente culturale, care exprimă, prin limbaje deosebite, aceeași concepție despre lume și aceleași tendințe social-politice.

Dimpotrivă, în arta contemporană, întîlnim curente care nu numai că se mărginesc la domeniul unei singure arte, ci uneori se aplică într-un singur gen. Există curente care s-au dezvoltat numai în pictură — de exemplu, *fauvismul* —, curente care au apărut numai în poezie.

Aceasta corespunde unui proces istoric de înmulțire și chiar de pulverizare a curentelor, care însoțește fenomenul de dezagregare în arta bur-

gheză. Pentru a putea înțelege acest fapt, este cazul să facem o scurtă trecere în revistă a modului cum au evoluat curentele în literatura secolelor trecute, fără a ne putea propune, în cadrul acestui capitol, un istoric mai larg al curentelor.

Evoluția istorică a curentelor. În înțelesul pe care l-am discutat, curentele au apărut relativ tîrziu în istoria literară, în perioadele de maturitate accentuată a literaturii. Pentru a exista unitatea ideologică, estetică, legăturile practice de care am vorbit, au trebuit să existe și condițiile materiale respective, circulația mai largă a literaturii, publicațiile, cenaclurile etc.

În acest sens s-ar putea face deosebirea între *curente* și *școli,* deși termenii sînt folosiți adesea unul în locul altuia. În jurul unui artist de seamă s-au format adesea grupuri de discipoli, puternic influențați de maestru, fie că s-au mărginit la epigonism, fie că au făcut să rodească influența într-o creație originală. Mai toți marii artiști plastici ai Renașterii au avut asemenea școli. Se vorbește, de asemenea, de școli după diferite orașe, de școala bologneză sau venețiană. În literatură întîlnim nenumărați petrarchiști.

Pentru ca fenomenul *școală* să ia amploare de curent artistic trebuie nu numai să capete o extindere mai mare, ci să depășească înrudirile stilistice, să apară și concepția, și programul estetic comun, de care am vorbit. În literatura franceză, „Pleiada" poate fi denumită curent, pentru că a avut o concepție, limpede exprimată, asupra poeziei și limbii și această concepție se regăsește în trăsăturile comune de stil ale poeților ei. Dar clasicismul poate fi considerat primul mare curent din literatura Europei.

Trebuie repetat că ne aflăm într-un domeniu al mișcării neîntrerupte, că înseși granițele între două curente sînt adeseori neprecise. Parnasianismul e foarte deosebit sub raport estetic de simbolism. Primul curent urmărește obiectivitatea, lasă să pătrundă autoexprimarea în poem, doar cu reținere reacționează împotriva romantismului, respingînd invazia afectivității și abuzul de imaginație, e interesat de formă, culoare, de aspectul plastic al lumii. Cu simbolismul, afectivitatea și imaginația își reafirmă drepturile, deși mai puțin violent, mai nuanțat decît în romantism, cu un accent specific, pus pe asociațiile de impresii aparținînd diferitelor categorii de senzații (corespondențele, sinesteziile).

Cele două curente sînt aproape opuse; totuși, mai mulți poeți formați de parnasianism — și exprimînd prin trăsături principale estetica acestui curent — sînt revendicați de simboliști drept precursori. E cazul cu Baudelaire. În literatura noastră, ca și în cea franceză, e greu de trasat o graniță între ultimele manifestări ale romantismului, pe de o parte, ale parnasianismului, pe de alta, și începuturile simbolismului. O mai veche antologie a „poeziei parnasiene" alcătuită la noi de N. Davidescu grupează și poeți ce pot fi revendicați de către simbolism.

Am făcut această anticipare la privirea noastră istorică, am întrerupt, cu acest exemplu posterior, considerațiile cu privire la clasicism, pentru a sublinia ideea că diferențierea curentelor de școli, ori fixarea primului mare curent în literatura universală trebuie făcute, după cum se spune, cu

„un grăunte de sare" — nu în spiritul unor împărțiri și subîmpărțiri geografice, ci ținînd seama că avem de-a face cu formații istorice, în mișcare și în schimb reciproc.

Primul mare curent mondial, clasicismul, este și primul mare curent închegat estetic, la care întîlnim mai toate trăsăturile definitorii, cu excepția publicațiilor literare, căci apariția unor asemenea publicații e posterioară momentului de maximă înflorire a clasicismului francez, adică celei de-a doua jumătăți a secolului al XVII-lea.

Am vorbit în cîteva rînduri de trăsăturile clasicismului și de semnificația lui istorică. Fără a mai stărui, să reamintim condițiile social-istorice în care apare în Franța, în Anglia sau Rusia; aparenta stabilitate socială, perioada cînd monarhia absolută se sprijină pe burghezie și o sprijină împotriva aristocrației domesticite, devenită nobilime de curte. Să reamintim și influența filozofiei raționaliste, tradusă estetic de cultul bunului-simț și al clarității și de neîncrederea față de imaginație. Estetica clasicismului caută să construiască tipuri de caracter cu valabilitate generală și nu e interesată de variabilitatea istorică. Stilul clasicismului are aceleași coordonate estetice atît în sensul de *stil al limbii* cît și în cel de *structura procedeelor artistice*.

Am subliniat și diversitatea formelor de clasicism, după condițiile locale. Alături de clasicismul francez, cel mai des citat, pentru că, după cum am spus, întrunește în cel mai înalt grad condițiile și trăsăturile specifice curentului, întîlnim mai în fiecare țară o perioadă de clasicism. Contribuția originală a acestei perioade poate fi mai mare sau mai mică. Clasicismul englez, reprezentat în poezie de Dryden și în teatru de Congreve, Sheridan și alții, are o mai mare însemnătate decît cel german. Dar, indiferent de valoarea contribuției, e o eroare tipic idealistă, pe care o face direcția unilaterală a comparatismului atunci cînd vede în diferitele forme naționale ale clasicismului doar un reflex al celui francez și ignorează particularitățile locale, problematica și contribuția specifică. Cînd am discutat despre influențe, am văzut originalitatea trăsăturilor clasice în literatura noastră, felul cum anumite specii clasice, fabula sau epistola, au fost folosite în marea acțiune împotriva feudalismului.

In privința clasicismului, mai trebuie subliniat că, deși el întrunește trăsăturile unui curent foarte amplu, teoreticienii clasicismului nu l-au considerat drept un curent, adică drept o modalitate artistică, posibilă între altele. Teoreticienii clasicismului au socotit arta pe care au susținut-o ei drept unica posibilă. Mai tîrziu, atunci cînd curentele au început să apară în luptă unele cu altele, s-a întărit sentimentul participanților la un curent că ei creează o mișcare literară opusă alteia.

Romantismul cunoaște o diversitate istorică și mai evidentă, cu atît mai mult cu cît înăuntrul diverselor forme naționale descoperim cele două ideologii opuse, exprimate de opoziția dintre grupurile de scriitori.

In diversele literaturi, romantismul s-a născut în momente istorice deosebite. In Franța e posterior revoluției burgheze din 1789, dar a fost pregătit de o etapă preromantică anterioară revoluției. In Anglia a fost cu mult posterior venirii burgheziei la putere, căci revoluția engleză s-a

petrecut în secolul al XVII-lea (procesul și condamnarea lui Carol I au avut loc în 1648, răsturnarea lui Jacob II în 1688), în timp ce primul val al romantismului englez s-a ivit la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În Germania, unde revoluția burgheză a avut loc în 1848 romantismul e anterior acestei revoluții. În feluritele situații istorice, se observă un element comun. Romantismul — în amîndouă direcțiile sale ideologice — dă răspuns societății timpului prin *inadaptare*. Refuză să accepte moravurile și morala mercantilizate, dominate de „apa înghețată a calculului egoist", cum le-a caracterizat *Manifestul Partidului Comunist*. În cele două direcții ale romantismului, acest refuz capătă conținuturi ideologice și caractere de clasă deosebite. Reacția aristocrației deposedate își fixează idealul politic în trecut, face literatură „medievalistă". Reînvie legendele mistice ale evului mediu, ca romanticii germani, sau face elogiul creștinismului ca generator de artă, ca Chateaubrind în *Geniul creștinismului*. Ideologic opusă e altă reacție, aceea a romantismului progresist, cu idealul social-politic plasat într-un viitor înfățișat în culori entuziaste sau vagi. Această din urmă reacție este în același timp critică, ironizează filistinismul burghez, și afirmativă, fiind legată de lupta pentru eliberarea națională și socială a popoarelor, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Byron a făcut parte din conducerea mișcării de eliberare națională a grecilor. Aceeași mișcare a influențat și poezia de tinerețe a lui Victor Hugo *(Orientalele)*. „Rissorgimento"-ul, mișcarea pentru unitatea națională a poporului italian, mișcarea 48-ului în țara noastră și în alte țări vecine s-au exprimat estetic într-un tip similar de romantism.

Ca și în problema celor două culturi naționale trebuie precizat că cele două direcții ale romantismului nu evoluează cu puritate chimică. Sînt multe situații de tranziție. Vom găsi laturi importante pentru dezvoltarea literaturii în poezia unei mișcări, destul de caracteristice pentru răspunsul retrograd medievalist, cum e cea a romanticii germane de la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea (Novalis, frații Schlegel, Tieck). Geometrizarea e pernicioasă și aici, ca și în alte domenii ale teoriei literare. Complexitatea situațiilor individuale face grea clasarea precisă a romanticilor în două rubrici. Totuși, faptele de literatură impun distincția între cele două direcții ale romantismului. Fiind amîndouă reacții de refuz, avînd și surse literare înrudite, ele posedă trăsături estetice comune, care justifică denumirea generală de romantism. Dar chiar trăsăturile comune (tipul de erou, polemica împotriva clasicismului, soluțiile stilistice etc.) se concretizează deosebit în cele două direcții.

Personajul reprezentativ, inadaptatul erou romantic, este la Chateaubriand orgoliosul René — închis în sine, neaflîndu-și nicăieri locul, ros de ceea ce s-a denumit „boala secolului". La polul celălalt se află răzvrătitul singular, adesea orgolios și el. Ambele forme ale romantismului sînt individualiste, deși la cel progresist întîlnim o permanentă aspirație către oameni. Dar titanic sau demonic, cu dimensiuni spirituale hiperbolizate, acest tip de personaj e în primul rînd un răzvrătit, angrenat adesea într-o luptă împotriva ordinii sociale existente. Prin mijlocirea mitului, aceasta o exprimă *Prometeu dezlănțuit* al lui Shelley. E și semnificația principală a eroilor byronieni sau a lui Ruy Blas.

Scanned with OKEN Scanner

In polemica permanentă cu clasicismul ambele direcții ale romantismului au combătut și au ignorat în practică normele clasice (regula unităților în teatru, puritatea și ierarhizarea genurilor etc.). Au accentuat pe ambele căi, teoretică și practică, rolul afectivității și imaginației împotriva prețuirii exclusive a rațiunii. Dar manifestele literare ale celor două direcții romantice accentuează diferit aceste tendințe. Devin în primul rînd combaterea raționalismului, ca în textele fraților Schlegel din „Athenäum", sau insistă asupra unei libertăți a genurilor, care să apropie arta de viață. In prefața la *Cromwell*, Hugo pledează pentru dramă împotriva tragediei și pentru amestecul sublimului cu grotescul, tocmai întemeindu-se pe confruntarea cu situațiile din viață.

In același sens se disociază felul de a înțelege culoarea locală și istorică — care pot fi considerate drept importante descoperiri ale romantismului. Interesul pentru exotic devine la unii romantici gust pentru pitoresc, valorificat în sine. El contribuie la alții la o mai adîncită cunoaștere a realului în amănuntele lui concrete. Cînd e orientat în acest sens, romantismul este un progres în dezvoltarea realismului — conceput nu ca un anumit curent, ci ca o atitudine generală în problema raportului dintre artă și realitate.

In mai toate literaturile naționale, cele două forme ale romantismului alternează sau se înfruntă. De obicei apare mai întîi romantismul subiectivist. In Germania, acest romantism se întîlnește în cîteva școli — cea din Heidelberg, din Jena și Berlin. El a fost teoretizat în revista „Athenäum", pe care au scos-o frații Schlegel, și a avut ca principali reprezentanți, în afară de Schlegel, pe Tieck, Novalis, Brentano. Chiar în perioada în care au scris aceștia, în operele lui Chamisso și Hoffmann se afirmă un alt tip de romantism, cu tendințe de critică socială. Opoziția nu e totală, dar, în folosirea fantasticului cu intenții critice, apare tipul deosebit de romantism, pe care-l aduceau Chamisso sau Hoffmann. Mai tîrziu, în deceniile din preajma revoluției din 1848, mișcarea literară a „Tinerei Germanii" a reprezentat o formă și mai netă de romantism progresist. Acestui tip de romantism îi aparține și o operă de însemnătatea celei a lui Heine, deși, personalitate complexă, Heine nu-i un romantic pur.

In două valuri opuse a apărut și romantismul englez. Spre deosebire de ceea ce avea să se întîmple în Franța, în Anglia revoluția burgheză din secolul al XVII-lea nu a înlăturat aristocrația, și nici formele politice moștenite de la feudalism. A rămas monarhia, au rămas o serie de uzuri și de instituții; alături de Camera Comunelor a continuat și continuă să existe Camera Lorzilor. Dar triumful politic al burgheziei s-a accentuat treptat, și creșterea economică s-a desfășurat vertiginos în tot cursul secolului al XVIII-lea, cînd a avut loc „revoluția industrială". In acest secol, s-a schimbat însuși peisajul englez. In țara cu pășuni întinse, cu parcuri de vînătoare, a apărut peisajul industrial.

Primul val romantic englez este în genere paseist, subiectivist. Reprezentat de Wordsworth, Coleridge, Southey, poeți „lakiști" — numiți astfel după peisajul de lacuri pe care preferau să-l cînte —, acest roman-

tism a avut o ideologie contrarevoluționară, deși o vreme Wordsworth a simpatizat cu ideile revoluției burgheze din Franța.

Mult mai important este celălalt val al romantismului, pe care l-au ilustrat doi foarte mari poeți: Byron și Shelley. De astă dată, inadaptarea romantică are un vădit caracter de protest social. Byron, care a luat în parlament apărarea muncitorilor și a murit la Missolonghi pentru libertatea poporului grec, și-a exprimat dezgustul pentru Anglia mercantilă a burgheziei și, prin tipul de personaj pe care l-a creat, tipul byronian *(Childe Harold)*, și prin ultimele sale poeme satirice *(Beppo, Don Juan)*. Schelley a fost o luminoasă figură de revoluționar, și toată poezia sa este un prelungit elogiu al libertății.

Romantismul francez s-a desfășurat și el în două etape contradictorii. Indată după revoluție și în timpul imperiului, triumfă romantismul îndreptat spre trecut, încercînd să idealizeze evul mediu și biserica. Cel mai cunoscut reprezentant al său este Chateaubriand, care, în romanul *René*, a dat glas pentru prima oară „bolii secolului", inadaptării subiectiviste, iar în alte opere — ca *Martirii* și *Geniul creștinismului* — a expus o concepție social-politică retrogradă. O ideologie contradictorie, ce face trecerea spre alt tip de romantism, a exprimat-o Alfred de Vigny. Deși a făcut elogiul forței omului în luptă cu natura *(Sticla în mare)*, și Vigny a exprimat în versurile lui sentimentele amar disprețuitoare ale unui geniu izolat *(Moïse, Casa păstorului)*.

Romantismul progresist a avut reprezentanți iluștri. După doamna de Staël, care, de altfel, a fost înrîurită de romantismul subiectivist german și l-a propagat în Franța, și care a răspîndit prin operele ei idei colorate, în general democratic; după Lamartine, creatorul în Franța al unui nou tip de poezie lirică, meditativă și melancolică, care a manifestat, și în scris și în viața politică, o atitudine liberal-burgheză, cu simpatii pentru ramura de dreapta a revoluției burgheze, pentru girondini, Victor Hugo a fost strălucitul reprezentant al romantismului progresist. Cel mai de seamă poet al Franței a trecut foarte puțină vreme prin ideile romantismului subiectivist, în opera lui de pînă la 1830. Dar apoi a evoluat tot mai spre stînga. S-a împotrivit pe toate căile loviturii de stat a lui Napoleon al III-lea, a trăit 19 ani în exil, unde a scris pamflete împotriva aventurierului încoronat, pe care-l adusese la putere burghezia îngrozită de spectrul revoluției *(Napoleon cel mic, Pedepsele)*. Trebuie notat, de asemenea, că Hugo a arătat simpatie pentru comunarzii învinși și a condamnat represiunea versailleză.

Alături de romantism, urmîndu-l la scurt interval și evoluînd adesea în relații strînse cu el, a apărut realismul critic. La cele mai multe dintre situațiile istorice pe care le cunoaște dezvoltarea realismului în diversele literaturi naționale se poate remarca un factor comun. E o reacție postrevoluționară, ca și romantismul. Tot ca și romantismul, exprimă decepția față de contrastul dintre speranțele trezite de revoluțiile burgheze și realitatea socială, în care a triumfat și se cultivă morala banului.

In acele țări în care revoluția n-a fost dusă pînă la capăt, cum s-a întîmplat la noi în 1848, sau în care a avut loc mai tîrziu, după dezvoltarea realismului critic, specificitatea de situații duce la preocupări, la categorii

Scanned with OKEN Scanner

tematice și la tipuri noi. Astfel este în literatura noastră dezvăluirea satirică a complicității crescînde dintre cele două clase — burghezia și moșierimea —, complicitate tradusă politic în ideea echivalenței dintre pretinșii adversari, liberalii și conservatorii. In literatura rusă e caracteristic un tip ca „omul de prisos", personajul cu bune intenții, uneori nu lipsit de impulsuri curajoase (Dimitri Rudin al lui Turgheniev), dar fără reală putere de voință și fără consecvență, mărginindu-se să vorbească și dînd înapoi în fața acțiunii. Lupta împotriva despotismului țarist și a rînduielilor feudale, pe care acesta se sprijinea, cerea deosebită fermitate morală și energie. Sub aparențe benigne, „omul de prisos" reprezenta o realitate negativă și se impunea atenției scriitoricești. In literaturile țărilor care au urmat „calea prusacă a capitalismului" (dezvoltarea burgheziei capitaliste alături și în înțelegere cu aristocrația), complexitatea peisajului social a dus la accentuarea observației critice.

Cu toate deosebirile cronologice, realismul critic apare în diferitele literaturi într-o situație istorică pe care o caracterizează foarte clar articolul lui Lenin despre Herzen. El se ivește între două valuri revoluționare, atunci cînd valul revoluției burgheze s-a stins, iar cel al revoluției proletare nu a luat încă amploare. Observația se aplică și în țările în care revoluția burgheză a eșuat sau nu a fost produsă pînă la capăt (la noi sau în Germania). Principala consecință ideologică a acestei poziții istorice este contrastul între vigoarea observației sociale sau psihologice și șovăiala sau inconsistența idealului social-politic, oferit de o perspectivă istorică, îngrădită. Contrastul se observă la artiști grandioși și atît de deosebiți între ei cum au fost Balzac sau Flaubert, Dickens sau Tolstoi, Dostoievski sau Caragiale.

Exprimînd o reacție critică asemănătoare, în linii mari, cu cea romantică, realismul critic a suferit influențe filozofice și științifice foarte diferite, care s-au manifestat în importante trăsături estetice. Au acționat asupra lui diferite forme de materialism mecanicist din secolul al XVIII-lea și de la începutul secolului al XIX-lea. Influența lor în formația intelectuală a lui Stendhal e notabilă. Mai importantă încă și caracteristică pentru perioada în care ne aflăm — principalele forme naționale ale realismului critic s-au dezvoltat începînd cu al doilea sfert al secolului al XIX-lea — este influența științelor naturii. Înfăptuirile progresive în aceste științe au dus la înrîuriri în metoda artistică și în atitudinea generală față de realitate. De aici, cultul observației, caracterul ei sistematic și obiectivitatea realist-critică. In paginile cu caracter programatic ale marilor realiști critici, cum e prefața lui Balzac la *Comedia umană*, e exprimată ambiția de a obține în literatură, printr-o corespunzătoare folosire a observației, rezultate asemănătoare cu cele din știință.

Principalele trăsături estetice ale realismului critic pot fi puse în legătură cu aplicarea rodnică a observației sociale și psihologice la etapa istorică respectivă. Datorită observației — practicate de artiști ca Balzac, Tolstoi, Dostoievski, Thackeray —, realismul critic reprezintă un important progres în cunoașterea artistică a societății și omului. Se ivesc în literatură numeroase tipuri noi, caracteristice noii perioade istorice. Apar ariviștii lui Stendhal

și Balzac, bancherii și negustorii lui Balzac sau Dickens. Puterea de sinteză sporește și ea. Atunci se nasc ciclurile (ciclul balzacian, la noi ciclul *Comăneștenilor*, sau romanele vaste, ale unei întregi societăți într-o anumită perioadă istorică — *Război și pace, Anna Karenina*).

Am văzut cu alt prilej că, în cunoașterea literară a personajului, realismul critic a găsit soluții în acord cu adevărul psihologic și social, că a înțeles raportul dialectic dintre caracter și împrejurări, dintre unitate și mișcare, că a explorat cu Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoievski sau Cehov — și zonele mai puțin clare ale vieții psihice. Aceeași lărgire și diferențiere se remarcă în mijloacele de caracterizare. Interesul pentru localizarea geografică și istorică, născut în romantism, se accentuează, e sistematizat prin observație și întregit de caracterizarea socială a personajelor. Scriitorul notează nu numai particularitățile de costum, decor și moravuri — istorice sau regionale —, ci și cele caracteristice diferitelor clase și categorii sociale (țăranii, micii funcționari, cămătarii sau artiștii lui Balzac, micii funcționari sau dascălii lui Caragiale).

In ceea ce privește stilul limbii, exactitatea observației duce la capacitatea de a exprima trăsături de caracter prin felul de a vorbi al personajelor și de a le localiza social și istoric. Știm cît de departe a mers Caragiale pe această cale. Mijloacele stilistice se îmbogățesc, și în ceea ce privește povestitorul, cu un foarte fertil procedeu: stilul indirect liber.

Realismul critic se dezvoltă mai mult în proză și în teatru și duce la enorma răspîndire a cîtorva specii literare — romanul, schița, drama.

Nu ne putem gîndi să facem aici un istoric al curentelor — această problemă aparține istoriei literare — și de aceea nu vom mai insista asupra formelor naționale ale acestui foarte important curent literar, nici asupra altor curente de amploare mondială, ca naturalismul sau simbolismul. Vom întîlni și la ele principalele caractere istorice, ideologice, estetice, divers concretizate în diferitele literaturi naționale. Pentru problema pe care o discutăm trebuie subliniat că, corespunzînd la împrejurări politico-sociale deosebite — așa cum am văzut în cazul clasicismului și romantismului —, curentele s-au dezvoltat prin reacție unul împotriva celuilalt. Romantismul a răspuns clasicismului. Naturalismul, iar în poezie parnasianismul, s-au împotrivit subiectivismului romantic și au făcut elogiul obiectivității. Simbolismul a fost, apoi, o reacție antinaturalistă etc. Nu putem explica apariția și conținutul curentelor numai prin această reacție, sînt evidente condiționările lor sociale. Dar pentru a înțelege diverse caractere de detaliu, pe care le întîlnim la fiecare curent, trebuie să ținem seama de existența reacțiilor împotriva unor curente anterioare.

In arta din ultimele șase-șapte decenii se observă tendința spre pulverizarea curentelor. Ele nu se mai desfășoară succesiv, ci se concurează simultan, apar în același timp diverse școli de amplori foarte felurite, care propun fiecare propriul lor program estetic. E suficient să citățm, după un istoric literar francez[1], cîteva dintre curentele care s-au desfășurat în poezia franceză

[1] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corréa, 1934.

între 1900 și 1930: simbolism, romantism, naturalism, unanimism, neosimbolism, cubism, dadaism, suprarealism etc.

Curentele în literatura noastră. Curentele au apărut în literatura noastră o dată cu marile schimbări social-culturale din primele decenii ale secolului al XIX-lea, care au precedat revoluția burghezo-democratică. Se poate lua în discuție o mișcare anterioară, cum a fost aceea a Școlii ardelene, din secolul al XVIII-lea. Dar ea a avut un caracter larg cultural, manifestîndu-se, în special, în probleme de limbă și istorie. Specificul ei literar apare în mai mică măsură la un scriitor de seamă, Ion Budai-Deleanu. Ca să se poată vorbi de curente, a trebuit să existe publicații, societăți literare, în general, o viață literară mai activă. Aceasta s-a întîmplat începînd din deceniul al treilea. In acest sens, școala lui Ion Heliade Rădulescu are amploare de curent literar, cu caracter general patriotic și progresist. Mai net este acest caracter la curentul *Daciei literare,* inițiat de revista cu același nume apărută în 1840, continuat apoi de „Propășirea". Dar toate aceste manifestări obișnuim să le integrăm într-o largă mișcare culturală, aceea a generației progresiste de la 1848. Lucrul este justificat, pentru că reprezentanții acestei generații au avut o atitudine social-politică comună și au avut legături culturale foarte vii. Incă înaintea Unirii, au existat legături permanente între scriitorii moldoveni și munteni, care au colaborat la aceleași reviste. Munteanul Grigore Alexandrescu și-a tipărit un volum important la Iași, a colaborat la „Dacia literară" și a contribuit la difuzarea revistelor moldovenești în Muntenia. Să reamintim, în ceea ce privește poziția estetică, că existența unor condiții speciale (apariția mai tîrzie etc.) a făcut ca la scriitorii 48-ului să se îmbine elemente romantice, realist-critice și chiar clasiciste.

După revoluție are loc succesiunea mai rapidă și înmulțirea curentelor. Se dezvoltă paralel al doilea val al romantismului, care l-a avut drept reprezentant ilustru pe Eminescu, ca și foarte vigurosul nostru realism critic (Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu, Vlahuță etc.). Curentul „Contemporanului" marchează momentul istoric de apariție ideologică a mișcării muncitorești.

La începutul secolului nostru și mai ales între cele două războaie mondiale, se produce și la noi o multiplicare a curentelor, concurența între formule diverse. Dar, înăuntrul acestor mișcări și formule, persistă o continuitate realistă, pe care — deși integrați uneori în curente literare deosebite — au exprimat-o scriitorii de mărimea lui Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Gh. Brăescu, H. Papadat-Bengescu. Tot atunci, între cele două războaie, constituirea partidului de tip nou și trecerea la o treaptă superioară a mișcării revoluționare, începe să se simtă în literatură și apar primele semne ale noii metode literare, care va triumfa după 1944 — realismul socialist.

Scanned with OKEN Scanner

REALISMUL SOCIALIST

Metoda literară. In afară de categoriile *curent* și *stil,* practica literară a impus o nouă categorie teoretică.

Am văzut că stilul desemnează particularități formale, cerute de un anumit conținut și referitoare fie la folosirea limbii, fie la folosirea unor anumite procedee artistice. In ceea ce privește extinderea, știm că stilul poate fi individual sau poate caracteriza un curent, o epocă etc. Curentul este o categorie cu o mai mare generalitate. Intre trăsăturile care unifică pe scriitori, în cadrul unui anumit curent, se află și asemănările stilistice — imediat perceptibile —, dar și cele ideologice, programul estetic comun, legăturile practice etc.

Mai generală încă este categoria de *metodă.* Nu vom stărui asupra ei, pentru că acestei probleme i s-au consacrat spații mai largi de către cursul de estetică. Trebuie să discutăm doar cîteva aspecte principale, care înlesnesc înțelegerea problematicii realismului socialist. Metoda se referă la modul cum se traduce estetic o anumită poziție ideologică și unifică pe scriitori după accentul pe care-l pun pe una sau alta dintre laturile imaginii artistice. Conținutul conceptului, ca și diferite probleme aferente se află încă în dezbatere și în această lumină ca o poziție într-o problemă aflată în discuție trebuie privite considerațiile ce urmează. Faptele literare impun însă folosirea acestei categorii estetice.

Vorbind de imaginea artistică, am stabilit că ea comportă sinteza specifică între individual și general — generalizarea înăuntrul individualului. Am văzut, de asemenea, că acest raport implică o intensitate emotivă și imaginativă superioară celei din cunoașterea teoretică.

Prezența tuturor acestor elemente este indispensabilă pentru constituirea imaginii artistice. O scriere sau altă operă de artă — care ar cuprinde numai generalități — nu mai este artă. Schematizarea, fie din stîngăcie, fie datorită unei anumite orientări — cum se întîmplă în cazul artei abstracte —, anulează specificul artei. Nici nu putem concepe o operă de artă absolut neutră din punct de vedere emoțional sau în care fantezia să nu aibă nici un fel de loc.

Dar dacă toate laturile fundamentale trebuie să fie prezente în opera de artă, proporția în care se găsesc este variabilă. Anumite momente din istoria artei pot accentua o latură în dauna altora, fără să renunțe la vreuna. Aceste accidente deosebite traduc deosebirile de metodă artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel știm că în clasicism s-a accentuat foarte mult generalitatea imaginii artistice. Dimpotrivă, romantismul sau naturalismul au accentuat elementul individual al imaginii, s-au preocupat de detaliile care individualizează. In romantism, accentul a fost pus pe amănuntul neobișnuit, pe situația și personajul excepțional. In naturalism, s-a accentuat amănuntul cotidian. Dar preocuparea de individualizare există în ambele cazuri, fie că e vorba de Ruy Blas, fie că e vorba de vreunul dintre funcționarii de minister frecvent descriși în naturalism.

E foarte ușor de văzut că nici clasicismul n-a renunțat la individualizare. Există destule trăsături care deosebesc caracterele din *Andromaca* sau *Cidul* între ele. Dar lipsa de interes special pentru individualizare, preocuparea dominantă pentru tipul general, a dus după cum știm, la uniformizarea limbajului personajelor și la absența localizării sociale, geografice sau istorice. De asemenea, romantismul sau naturalismul n-au putut renunța la generalizare în măsura în care au creat opere de artă. Eroarea naturalismului nu a fost absența oricărei generalizări, ci falsa generalizare, făcută dintr-o perspectivă care înlocuia interpretarea socială prin aceea biologică. Citind operele marcante naturaliste, observăm că scriitorii nu se mărginesc la acumularea de detalii — așa cum au teoretizat-o uneori —, ci explică evoluția personajelor prin povara eredității patologice. Astfel e generat impulsul la crimă al lui Jacques Lantier, astfel apar chiar și scînteierile de geniu, care se pot ivi în familia cu ereditate încărcată Rougon Marquart (de exemplu, pictorul genial din *Opera*).

Înțeleasă astfel, categoria de *metodă* nu se acoperă cu aceea de *curent*, e mai largă. Nu toate curentele se deosebesc între ele prin metode proprii. Nu se poate vorbi de o metodă poporanistă sau sămănătoristă. E drept că marilor curente — clasicismul, romantismul sau naturalismul — le corespunde cîte o metodă distinctă. Dar aceeași metodă sau metode înrudite se pot regăsi în formații sociale deosebite. Curentul romantic a apărut, după cum știm, în literaturile europene spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Se vorbește însă — îndreptățit — de trăsături romantice la dramaturgii elisabetieni sau la scriitorii francezi ai „Pleiadei" (Ronsard, Du Bellay etc.). E evident că în acest al doilea sens nu vorbim de curentul romantic, imposibil în acest moment istoric, ci de un anumit mod de a construi imaginea artistică, accentuînd imaginația și afectul. Se vorbește, de asemenea, de naturalismul violent al unora dintre scriitorii occidentali din zilele noastre, Autorii de „romane negre" — cu mare abundență de crime și anomalii sexuale, de felul celor scrise în literatura americană de J. H. Chase — nu sînt neapărat adepții curentului naturalist francez, așa cum l-au susținut participanții școlii de la Médan, dar au trăsături care se înrudesc cu metoda naturalistă.

Categoria de metodă se referă deci la modul diferit în care sînt accentuate laturile fundamentale ale imaginii — aspectul generalizator sau individualizator, afectivitatea sau imaginația —, potrivit cu un mod deosebit de a concepe estetic realitatea.

Care sînt principalele metode? Dat fiind că însăși această categorie estetică constituie o problemă în dezbatere, s-a discutat îndelung în ultimii

ani. S-a afirmat că există numai metode realiste. Dar e evident că felul de a accentua individual constituie, în naturalism, o trăsătură metodologică distinctă. S-a contestat clasicismului caracterul de metodă, pentru motivul că e un fenomen istoric precis localizat, deci doar un curent. Știm, totuși, că în istoria literaturii există manifestări de ceea ce se denumește neoclasicism. In aceste cazuri, nu se poate vorbi de o reînviere a curentului clasic. Condițiile istorice și chiar programele estetice sînt deosebite. Dar atenția acordată laturii generale a imaginii artistice e comună clasicismului și neoclasicismului.

Au dus îndelungate dezbateri cu privire la realism esteticienii din țările socialiste și esteticienii marxiști din apus. S-a pus întrebarea dacă se poate vorbi de o metodă realistă unică, care s-ar fi dezvoltat în diverse etape istorice, sau de mai multe metode distincte. S-a vorbit de apariția realismului în timpul Renașterii și s-a arătat că operele antichității nu pot fi considerate drept o formă străveche a unui și aceluiași realism. Mulți teoreticieni au argumentat opinia contrarie și au susținut dezvoltarea realismului în etape deosebite, începînd cu „realismul antic".

Discuțiile despre realism duse în ultimii ani printre care și dezbaterea inițiată la sfîrșitul anului 1964, în presa noastră literară — au avut meritul de a corecta diferitele interpretări dogmatice sau vagi ale acestei importante categorii estetice. S-a criticat confuzia între realism în general și o anumită etapă istorică, un anumit curent cum a fost realismul critic. Criticabilă este și dilatarea termenului pînă la vag. Nu orice semnificativ pentru un anumit moment istoric e neapărat și realist. Toate fenomenele artistice fiind determinate, manifestările subiectiviste sau iraționaliste sînt simptomatice pentru epoca ce le-a generat, dar nu devin realiste.

Dacă ne referim la deosebirea de metodă, e evident că, între diferitele etape, care dezvoltă tendința de a cunoaște mai adîncit realitatea, există diferențe foarte mari.

Din acest punct de vedere, și realismul anterior, care s-a dezvoltat în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, care corespunde curentului realist-critic, se deosebește metodologic de cel al antichității.

Definiția dată de Engels, în scrisoarea de către Margaret Harkness — *caractere tipice în împrejurări tipice* —, e perfect adecvată acestui stadiu al realismului, dar nu se poate aplica la literatura antică; după cum s-a mai spus, ar fi bizar să considerăm zeii și miturile care se referă la aceștia drept caractere și situații tipice.

Nu prezintă utilitate să operăm cu două categorii de metode — una mai largă și alta mai restrînsă —, să spunem că metoda realismului socialist face parte din metoda mai largă realistă. Realismul e o noțiune mai cuprinzătoare decît aceea de metodă, e o atitudine în raportul artă-realitate și se regăsește în metode diverse. Este indispensabil să subliniem tendința generală realistă, care corespunde estetic ideologiei claselor în ascensiune, și să o opunem tendinței generale de deformare a realității.

Problema fiind în discuție, nu prezintă interes să înșirăm diversele metode. Ceea ce trebuie subliniat este necesitatea categoriei de metodă, care

Scanned with OKEN Scanner

arată că în diverse momente istorice putem observa moduri asemănătoare de a accentua anumite elemente ale imaginii artistice. Această categorie ne ajută să înțelegem noutatea istorică a realismului socialist.

Realismul socialist. Realismul socialist, care aduce în literatură și artă o nouă metodă de creație, o metodă revoluționară, a apărut într-un larg proces istoric. Putem să deosebim ușor saltul calitativ, să caracterizăm perioadele în care se produce această schimbare calitativă, dar ea a fost pregătită de deceniile în care influența clasei muncitoare a început a se exercita direct în literatură.

Pentru a înțelege mai bine condițiile în care a apărut realismul socialist, trebuie să reamintim pe scurt de faptele care l-au precedat.

Clasa muncitoare în literatură. Lipsită de mijloace materiale, menținută de către clasele dominante în ignoranță, clasa muncitoare a început, totuși, să-și facă simțită prezența în literatură atunci cînd a început să devie o *clasă pentru sine.*

Meseriași sau muncitori care au făcut literatură se cunosc de mult în istoria artei. Se citează adesea numele cizmarului-poet și muzician, din secolul al XVI-lea, germanul Hans Sachs. Dar nu la aceasta ne referim cînd vorbim de prezența clasei muncitoare în literatură, ci la afirmarea ei ideologică, la înrîurirea pe care începe s-o exercite asupra literaturii scrise.

Această înrîurire coincide cu prima mare mișcare muncitorească de masă, care a fost chartismul englez. Mișcare insuficient organizată, dar care a mobilizat milioane de oameni, chartismul a lăsat ecouri în literatură. Dickens, care scrisese despre soarta sălbatic de aspră rezervată de „filantropia" oficială săracilor din Anglia, care dezvăluise în *Oliver Twist* groaznicele condiții din azilele engleze, a încercat să înfățișeze situația muncitorimii. A făcut-o într-una din *Povestirile de Crăciun* și, mai ales, în romanul *Timpuri aspre.* Firește că, în această perioadă a luptei muncitorești, înțelegerea lui Dickens nu putea merge mai departe de simpatia exprimată prin figuri de muncitori onești și hotărîți. Soluția sugerată rămîne filantropică. Același lucru se remarcă la o romancieră contemporană cu Dickens, la Elisabeth Gaskell, autoarea, între altele, a romanului *Mary Barton.* Ecouri ale luptei muncitorești se percep în literatura din preajma revoluției din 1848, în principalele țări europene. In Germania și Franța, muncitorimea a luptat în primele rînduri; dar, în amîndouă țările, burghezia și-a trădat temporara alianță și a organizat represiuni sîngeroase împotriva proletariatului (masacrele conduse de Cavaignac, în Franța, pasivitatea și complicitățile care au ușurat acțiunea trupelor prusace contrarevoluționare, în Germania).

Influența acestor mișcări muncitorești se resimte în poezia lui Georg Herwegh și într-unele accente din opera unui mare artist ca Heinrich Heine.

E de notat influența asupra literaturii din perioada 1848 a unora dintre tendințele socialismului utopic, (care a constituit unul din izvoarele marxismului), a saint-simonismului și fourrierismului. Istoria literară a notat înrîurirea exercitată de Pierre Leroux asupra lui Georges Sand.

Scanned with OKEN Scanner

In deceniile următoare, muncitorimea începe să apară la alți scriitori ai lumii și e zugrăvită adeseori luptînd. Astfel face Victor Hugo în *Mizerabilii* (1862), cînd descrie mișcările populare din 1832, subliniindu-le caracterul antiburghez.

In literatura rusă începe să se simtă o simpatie generală pentru cauza revoluționară, deși în această etapă mișcarea revoluționară nu este încă proletară și are un caracter narodnicist. Simpatia aceasta apare și la Turgheniev (*În ajun, Deșteleniре*). E mai net prezentă în operele beletristice ale ideologilor și conducătorilor revoluționari. Astfel, în romanul *Ce-i de făcut?* al lui Cernîșevski, e înfățișat unul dintre primii revoluționari din literatura modernă.

Un moment însemnat din istoria luptelor muncitorești — cum a fost acela al Comunei din Paris — avea să lase urme adînci în literatura franceză a timpului, ca și în literatura mondială. Atunci s-au manifestat cîțiva dintre primii exponenți direcți ai proletariatului în literatură. Atunci au scris poeții revoluționari Louise Michel și Eugène Pottier, autorul versurilor *Internaționalei*. Printre conducătorii Comunei a fost și vigurosul romancier Jules Vallès, care, în trilogia lui *Jacques Vingtras*, avea să descrie chiar lupta comunarzilor.

Dezvoltarea mișcării muncitorești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a avut ecouri largi asupra literaturii. Începe să se simtă influența clasei muncitoare în opera unor scriitori de seamă. În Franța, mai ales după perioada afacerii Dreyfus, evoluează spre socialism scriitori de însemnătatea lui Anatole France și Émile Zola. Zola a scris în ultimii ani ai vieții sale ciclul *Cele patru evanghelii*, în care a văzut o societate socialist-utopică, bazată pe muncă, pe justiție și adevăr. Anatole France a luat parte la întruniri muncitorești și a ținut discursuri politice. A scris și el o carte: *Sur la pierre blanche* (*Pe piatra albă*), în care, descriind visul unuia dintre personaje, înfățișează o viitoare societate socialistă. In Germania, Gerard Hauptmann a închinat piesa lui *Țesătorii* luptei muncitorești. In Statele Unite, Jack London a scris reportaje cu un caracter politic foarte net, în care descria mizeria vagabonzilor sau cea din cartierele periferice ale Londrei, *Poporul din prăpastie*, ori utopii critice inspirate de aceeași ideologie anticapitalistă: *Călcîiul de fier*.

Am văzut că în operele citate revin utopiile, că adeseori scriitorii se reîntorc la formele de socialism utopic. Se resimt aici slăbiciunile concepției și erorile politice ale Internaționalei a II-a. Cu excepția unor pagini din *Călcîiul de fier* al lui Jack London, imaginea despre societate, care se observă în aceste scrieri, atenuează intensitatea luptei de clasă. Trecerea la societatea socialistă e înfățișată, în genere, ca un proces pașnic și îndelungat. Regăsim aici influența modului în care socialismul reformist concepe lupta politică și raporturile de clasă. Ar fi deci exagerat să vorbim de o nouă metodă de creație. Dar influența clasei muncitoare în această perioada e un fapt profund pozitiv pentru opera scriitorilor. Perspectiva lor critică se ascute, problematica socială își face loc. E edificator să comparăm sensurile critice ale romanelor scrise de Anatole France după 1895—1900

Scanned with OKEN Scanner

— *Istoria contemporană*, *Insula pinguinilor* — cu opera anterioară. In mod firesc, asemenea momente și asemenea opere trebuie considerate drept precursoarele realismului socialist.

Apariția realismului socialist. Transformările în ideologia literară sînt o consecință a noii etape pe care o cunoaște dezvoltarea luptei muncitorești. S-a discutat anii trecuți, în mod cam simplist, dacă este posibil să apară realismul socialist și într-un stat în care nu a triumfat revoluția și nu se construiește încă socialismul. Răspunsul la întrebare este foarte clar. Nu se pot considera altfel decît realist-socialiste *opere literare revoluționare*, în care întîlnim conștiința politică și înțelegerea istorică a marxism-leninismului, opere cum sînt *Comuniștii* de Aragon sau *Curentul subteran* de Albert Maltz. De altfel, s-a considerat totdeauna drept prima carte a realismului socialist romanul *Mama* de Gorki, care a fost scris în timpul revoluției din 1905, deci cu 12 ani înainte de triumful revoluției proletare.

Este incontestabil deci că realismul socialist a apărut înainte de triumful revoluției, *ca o consecință estetică a stadiului leninist în organizarea politică și în ideologia proletariatului.*

Apariția partidului de tip nou al clasei muncitoare, combaterea fermă a reformismului și punerea revoluției la ordinea zilei, în general apariția leninismului ca marxism al epocii imperialiste au avut repercusiuni asupra literaturii și artei. In locul tendențiozității mai mult sau mai puțin conștiente, s-a ivit participarea directă, conștientă și activă a scriitorului sau a artistului la luptă. Stadiul acesta nou ideologico-politic a făcut posibilă apariția unei metode noi de creație artistică. Înțelegerea istorică a scriitorului a dobîndit alte posibilități, altă „perspectivă", folosind termenul care traduce estetic fenomenul.

Funcția social-politică a artei se accentuează mult în acest caz, pentru că scriitorul scrie conștient de rolul pe care-l are opera lui în lupta pentru răsturnarea burgheziei, iar apoi în aceea pentru construcția socialistă. In acest sens a apreciat Lenin romanul *Mama*, și Gorki însuși a fost foarte conștient de semnificația direct politică a romanului său.

In toate literaturile naționale, realismul socialist se dezvoltă într-o astfel de perioadă a luptei revoluționare. Apare în preajma revoluției, prevestind-o. Astfel s-a dezvoltat în Uniunea Sovietică. Din 1905 pînă la revoluție, după *Mama*, au apărut și alte opere în care răsuna noua conștiință revoluționară, noul stadiu ideologic. Fiind vorba de un proces istoric, realismul socialist nu și-a clarificat de la început bazele estetice. Spiritul revoluționar se simte în versurile moderniste scrise de Maiakovski înaintea revoluției, dar aceste versuri sînt încă departe de condiția unei forme accesibile. După revoluție, clarificarea și formularea principiilor ideologico-estetice ale realismului socialist s-au realizat treptat, datorită îndrumării de partid, care a înlăturat excesele într-un sens sau altul, a combătut abaterile formaliste sau proletcultiste.

In creația literară, noua metodă și-a dovedit strălucit superioritatea, făcînd să apară mari personalități și opere, dînd în literatura sovietică pe Șolohov, Fadeev, Leonov pe Alexei Tolstoi, Fedin și Ehrenburg, pe Maia-

Scanned with OKEN Scanner

kovski și pe poeții sovietici care au urmat — Tvardovski, Scipaciov etc., sau dînd în teatru, după ultimele piese ale lui Gorki, dramaturgia lui Vîșnevski, Treniov, Pogodin, Afinoghenov ș.a.

In toate țările socialiste se remarcă prezența realismului socialist, ca un proces ce începe a se desfășura în perioada luptei revoluționare dinaintea eliberării. In această perioadă de dinaintea eliberării, contactul sau integrarea totală în lupta revoluționară se fac simțite în grade diverse în opera unor mari scriitori. In Germania dintre cele două războaie, se ivesc nume de importanța lui Brecht sau Becher. In Ungaria, un poet de dimensiunile lui Ady Endre e înrîurit de lupta revoluționară, în timp ce József Attila este un exponent direct al acestei lupte, un ostaș al revoluției. In Bulgaria, lupta revoluționară a dat poeți ca Vaptarov sau Geo Milev, în Cehoslovacia pe Jiri Wolker etc.

Am văzut că nu se mai poate discuta măcar dacă realismul socialist este posibil înaintea triumfului revoluției. In țările apusene, aflate încă sub regim capitalist, prezența noii metode este o consecință a dezvoltării mișcării revoluționare în anii de după primul război mondial. Firește, clarificarea estetică, care a fost un proces îndelungat și laborios în statele socialiste, s-a putut cu atît mai puțin realiza rapid în literatura progresistă a țărilor capitaliste. Spiritul revoluționar se manifestă uneori înrîurit de curente avangardiste, dar dincolo de aceste influențe se percepe traducerea artistică a noului stadiu ideologic.

Prezența realismului socialist ca o vastă mișcare culturală explică acțiunea transformatoare asupra unor personalități pe deplin formate, chiar celebre. Integrîndu-se în mișcarea revoluționară, aceste personalități și-au schimbat treptat viziunea estetică și, deși la fiecare în parte persistă urme ale vechii formații ideologice, se dezvăluie evident și trăsăturile noi.

Transformarea a fost esențială pentru Henri Barbusse, care, după ce dăduse un volum de poezie parnasiană, cutremurat de experiența războiului a scris romanul *Focul*. Devenit un luptător activ împotriva războiului imperialist, Barbusse s-a integrat în mișcarea revoluționară și a fost pînă la moarte în fruntea literaturii revoluționare europene, a luat parte la toate principalele acțiuni antifasciste și antirăzboinice. Scrierile lui din această perioadă, între care cele mai însemnate sînt *Claritate* și *Călăii*, se resimt de schimbarea ideologică. Același lucru s-a întîmplat cu un alt mare scriitor francez, cu Romain Rolland. El a evoluat de la un pacifism pasionat, dar vag, exprimat cu curaj în timpul primului război imperialist, la simpatia fățiș declarată pentru socialism. In operă, schimbarea apare comparînd generozitatea încă neclarificată din *Jean-Christophe* cu înțelegerea politică din celălalt vast roman ciclic, *Inimă vrăjită*. In poezia franceză, s-au rupt treptat de mișcările avangardiste cîțiva mari poeți, care au devenit exponenții artei revoluționare. A făcut-o Aragon, cea mai de seamă figură a poeziei revoluționare franceze de azi, poet și romancier, a făcut-o Eluard, în timpul celui de-al doilea război mondial, cînd a devenit luptător în rezistență.

S-ar putea da multe exemple. Să mai amintim de evoluția prozatorului american Theodor Dreiser, autorul romanelor *Sora Carrie* și *Tragedia americană*, ori de evoluția scriitorului danez Martin Andersen-Nexö, care, în ciclul său *Pelle Cuceritorul, Morten cel roșu* etc., a înfățișat viața mișcării socialiste de la sfîrșitul secolului. Mișcări și personalități care au evoluat spre realismul socialist întîlnim în mai toate țările.

Realismul socialist în literatura noastră. După cum știm apariția curentului „Contemporanului" marchează momentul de prezență culturală și artistică a luptei muncitorești. În publicațiile care au urmat „Contemporanului" și în care a dominat figura lui Gherea, se întîlnesc și aspectele înnoitoare ale acestei influențe, și consecința erorilor reformiste. În literatură, ecourile acestei mișcări se fac simțite nu numai la scriitorii direct angajați în mișcarea socialistă, ca Mille, Traian Demetrescu sau Anton Bacalbașa, ci, în oarecare măsură, și la cîțiva mari realiști critici printre care și la Caragiale.

Trădarea generoșilor a slăbit mișcarea socialistă, fără a putea stăvili creșterea conștiinței maselor. Etapa de refacere a mișcării muncitorești în primul deceniu al secolului nostru s-a repercutat și în literatură într-o mai clară conștiință politică, în ecouri mai largi. Atunci se dezvoltă creația unui poet proletar ca D. Th. Neculuță. Influența socialistă se percepe în perioadele de început ale unor scriitori de valoarea lui Tudor Arghezi, Gala Galaction, Emil Isac. În acești ani și-a desfășurat Nicolae Cocea activitatea de publicist, exprimată mai ales în energice pamflete politice.

Stadiul leninist al mișcării muncitorești de după înființarea Partidului Comunist din România (1921) avea să dea curînd roade și în literatură. Știm că, deși ilegalizat în 1924, partidul a continuat să-și exercite pe căi diverse acțiunea de îndrumare culturală, în special prin publicațiile cu caracter literar sau general-cultural, cum au fost „Cultura proletară", „Bluze albastre", „Veac nou", „Era nouă", „Critica", „Manifest", „Reporter" etc.

Alături de ecourile pe care le-a avut mișcarea revoluționară chiar asupra unor scriitori fără legătură cu ea — ecouri de care am vorbit — în scrierile unor artiști integrați direct în lupta revoluționară participarea se simte pe plan estetic. În proza lui Sahia, spiritul de partid se manifestă în atitudinea generală a scriitorului față de societate, în patosul revoluționar, în alegerea temelor, care coincid cu obiectivele luptei revoluționare (lupta antifascistă și antirăzboinică, stadiul grevelor cu caracter direct politic ca aceea din *Uzina vie*) și în făurirea unui nou tip de erou. În poezia înrîurită direct de mișcarea revoluționară se face simțită aceeași prezență. Astfel sînt poeziile scrise în deceniul al patrulea de Miron Paraschivescu, Mihai Beniuc, Dumitru Corbea, Virgil Teodorescu etc.

Trecerea literaturii noastre în ansamblul ei spre realismul socialist s-a înfăptuit după eliberare, ca un proces de ani, în lupta cu influența ideologiei burgheze, proces călăuzit de îndrumarea partidului, care a orientat literatura spre spiritul de partid, spre temele construcției socialiste, a stăruit asupra traducerii acestui stadiu ideologic nou în calitate artistică și a combătut abaterile ideologice în orice sens.

Scanned with OKEN Scanner

Noul stadiu ideologic. Chiar în acest sumar istoric al realismului socialist se poate vedea diversitatea manifestărilor sale, în funcție de condiții naționale deosebite. Ce unifică, totuși, aceste manifestări atît de diverse?

Este, în primul rînd, prezența spiritului de partid leninist. Am discutat la capitolul respectiv noul conținut al acestei categorii. Am văzut că el nu implică numai o participare fățișă și directă la lupta revoluționară, ci o nouă etapă ideologică. Scriitorii 48-ului voiau și ei să schimbe lumea în care trăiau, voiau să răstoarne orînduirea bazată pe privilegiile boierilor, să obțină dreptate socială și eliberarea de sub jugul turcesc. Dar înțelegerea lor era limitată istoric, nu-și puteau da seama limpede de raporturile de clasă, și chiar cel mai înaintat dintre ei, Nicolae Bălcescu, nu a putut trece de ideologia revoluționar-democrată, punctul cel mai avansat în gîndirea vremii. Spiritul de partid leninist implică însă înțelegerea lumii din perspectiva marxism-leninismului. Scriitorul nu militează pentru un vag „viitor de aur", ci pentru triumful socialismului. Vom vedea că aceste deosebiri au importante consecințe estetice.

O dată cu spiritul de partid și cu noua înțelegere istorică, se schimbă însăși atitudinea față de lume. Ea nu poate rămîne aceea a unui contemplator detașat, care observă de la distanță tarele societății burgheze, fie chiar cu amărăciune sau cu dispreț. Artistul e participant activ la răsturnarea societății burgheze și la instaurarea socialismului. Cunoscuta teză a lui Marx cu privire la Feuerbach se aplică pe deplin scriitorului realist-socialist. Ca și noua filozofie, noua artă nu se mărginește să interpreteze artistic lumea, ci contribuie la transformarea ei.

Este foarte important să înțelegem că nu poate fi despărțită concepția despre lume, pe care se bazează realismul socialist, și metoda artistică pe care el o reprezintă, pentru că metoda reflectă pe plan artistic această concepție însăși.

Caracterul revoluționar și caracterul realist al noii metode literare sînt inseparabile. Sinteza celor două elemente exprimă însăși calitatea nouă a realismului socialist.

Spiritul de partid și alegerea temelor. Spiritul de partid leninist caracterizează realismul socialist. Noul stadiu ideologic, cu înțelegerea științifică a lumii pe care o implică, atașarea fățișă și directă la cauza revoluționară a clasei muncitoare, caracterul activ al poziției artistului au toate diverse consecințe de ordin estetic. Noutatea ideologică se traduce în caracterele noii metode. Respingînd atitudinea rigidă ce stabilea un anumit număr de trăsături imuabile, vom discuta mai multe aspecte principale care traduc artistic noul stadiu ideologic. Numărul acestor aspecte nu poate fi fix; s-ar putea înmulți punctele în dezbatere. Fiind vorba de o etapă a artei revoluționare mai vastă decît un curent, ne vor interesa laturi mai generale ale metodei.

O importantă consecință a acestui stadiu ideologic se referă la alegerea temelor.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă urmărim modul cum a evoluat tematica literaturii, vedem un proces istoric de lărgire progresivă. Ca totdeauna în istorie, această lărgire a temelor, adică a aspectelor din realitate de care se ocupă literatura, nu s-a produs lin și continuu. Au existat tendințe și curente care au îngrădit și au lărgit succesiv tematica. Poziția față de realitate, caracterul, în sens larg realist al diferitelor curente literare, s-a repercutat și în tematică.

Știm că în momentele mai vechi ale dezvoltării literare au existat preferințe și tradiții în alegerea temelor. In literatura antică, temele și chiar subiectele au fost împrumutate din mituri. De fapt, prin intermediul miturilor, scriitorii au atins fundamentale probleme sociale și etice. Au vorbit de remușcările lui Oedip, despre dragostea de soră a Antigonei etc.. Totuși, referirea la mit a îngrădit oarecum cîmpul literaturii.

Și în clasicism preluarea modelelor antice a devenit un impediment în lărgirea tematicii. Dacă în comedie și, mai ales, în roman scriitorii s-au putut ocupa mai direct de diversitatea aspectelor vieții, în tragedie sau în alte specii în versuri cîmpul tematic a fost mult mai restrîns. Concepția estetică a clasicismului considera neliterare foarte multe detalii din viața cotidiană. In secolul al XVIII-lea însă, preromantismul a combătut și în această direcție clasicismul, a căutat să introducă în teatru, prin „drama burgheză" a lui Diderot, Sedaine sau Lessing, preocupări și probleme legate de negoț, de faliment etc. Noua clasă în ridicare căuta să-și justifice estetic preocupările.

Romantismul a încercat o lărgire tematică. Direcția subiectivistă, încercînd să evadeze din cotidian și planînd în regiuni supraterestre, a ajuns, de fapt, la îngustare tematică, la dezinteres față de realitate. Dar romantismul progresist a „democratizat" temele, așa cum a „democratizat" limbajul. S-a interesat de cît mai variate aspecte ale realității și a tratat adesea această tematică într-un spirit de protest social. Victor Hugo a analizat într-o lucrare în proză ultimele zile ale unui condamnat la moarte.

Tendința de lărgire tematică, încercată de romantism, e limitată de preferința pentru neobișnuit, pentru împrejurarea excepțională. Adevărata lărgire a temelor, extinderea cîmpului de acțiune a literaturii avea să le înfăptuiască realismul critic. O dată cu realismul critic, literatura anexează cele mai diverse teritorii tematice. Pătrunde cu Dickens în școală și dezvăluie barbaria instituțiilor educative. Pătrunde cu același Dickens, cu Tolstoi sau cu Balzac, la tribunal și ironizează justiția timpului. Dacă străbatem vasta operă a lui Balzac, ne putem convinge de lărgirea tematică adusă de realismul critic. Impreună cu eroii lui, Balzac se ocupă de problemele de amănunt ale tehnicii tipografice, intră în amănuntele fabricației parfumurilor *(César Birotteau)*, în culisele presei și teatrelor *(Iluzii pierdute)*, la tribunal sau în procedura falimentului și a reabilitării faliților *(César Birotteau)* etc.

Propunîndu-și să adîncească realismul, naturalismul a extins sfera tematică a literaturii, ocupîndu-se de cele mai umile aspecte ale vieții de fiecare zi: a descris piața de carne (*Pîntecele Parisului* de Zola) sau spălătoria

(L'assomoir). E un merit incontestabil al acestui curent. Dar în concepția naturalistă, toate aceste aspecte tind să se egalizeze și dau o imagine asupra omului redusă la un joc al instinctelor. Pentru naturalism, lărgirea tematică se însoțește în mod necesar cu această micșorare a dimensiunilor umane, de minimalizarea aspectelor superioare, a vieții de conștiință, a problemelor morale etc. Din acest punct de vedere, departe de a continua realismul critic, naturalismul i se opune, căci scapă din vedere tocmai aspectele fundamentale ale omului, de care s-a ocupat curentul anterior.

Subiectivismul, care caracterizează cele mai multe curente decadente din ultima jumătate de secol, tinde să provoace o nouă restrîngere tematică. Fie că e vorba de psihologizare, de ruptura dintre problemele de conștiință și realitatea obiectivă, fie că e vorba de noi forme naturaliste de reducere a omului la instincte, fie că e vorba de aspectele formaliste din poezie, avem în toate cazurile aceeași îndepărtare de faptele multiple ale vieții.

Realismul socialist face pași mari înainte în lărgirea tematică. Lucrul acesta se cuvine subliniat, pentru că o formă de denigrare a noii metode este tocmai acuzația că restrînge domeniul de preocupări și de teme ale artistului. Adevărul e că, dimpotrivă, realismul socialist nu înlătură nici una dintre temele vechi, dar le discută în lumina concepției materialist-dialectice, subliniază mișcarea și transformarea din realitate și contestă absolutizarea temelor eterne. „In condițiile pe care le creează societatea socialistă... — scrie Gorki — temele literare eterne în parte mor cu desăvîrșire, dispar, în parte își schimbă sensul."[1]

Realismul socialist nu înlătură nici una dintre temele legate de esența umană a omului. In plus, el reabilitează, introduce în literatură o categorie de teme de o covîrșitoare importanță, care fusese trecută cu vederea sau foarte slab abordată.

Munca omului, activitatea care a ajutat la transformarea antropoidului în om și l-a dus de la cavernă la omul socialist de astăzi, în stare să schimbe fața lumii, a avut o slabă răsfrîngere în literatură. Prezența ei se poate constata încă de la Hesiod. Dar ca un proces concret, descris în amănunte și în implicațiile sale umane, ea a început să apară abia în secolul al XIX-lea la realiștii critici și la unii naturaliști, care, de fapt, au practicat realismul. Am vorbit de interesul și competența cu care Balzac s-a ocupat de munca tipografică. E relevant modul în care Émile Zola a acordat atenție diferitelor activități umane sub aspectul lor concret, a descris munca în mine *(Germinal)* sau chiar activitatea dintr-un mare magazin *(La fericirea femeilor)*.

Dar în măsura în care era descrisă realist, munca apărea în aceste opere, așa cum se întîmpla în realitate, inseparabilă de exploatare, legată de suferințe, de existența patronului preocupat de a spori plusvaloarea, de concurență, mizerie și șomaj. Descriind munca în magazinul lui Octave Mouret, Zola arată că, la sfîrșitul sezonului de vînzări masive, o mare parte dintre funcționari erau concediați și angajați din nou la începutul celuilalt sezon. Munca în mină are, în *Germinal*, drept consecință firească greva.

[1] M. Gorki, *Articole literare*, Ed. Cartea Rusă, p. 177.

In scrierile care prevestesc realismul socialist, noua concepție apare și în tendința de a privi munca sub alt unghi. In nuvela lui Alexandru Sahia *Uzina vie*, muncitorul Bozan, exploatat și care va cădea victimă modului de exploatare capitalist, privește cu mîndrie locomotiva la făurirea căreia a contribuit.

Rolul nou al muncii în societatea socialistă, transformarea ei dintr-un aspect al exploatării într-o problemă de eroism, în bucuria de a construi, caracterizează noua literatură. Gorki care a atras atenția asupra acestui fapt fundamental, a definit realismul socialist raportîndu-l la noul rol al muncii. Intr-adevăr, această optică estetică și noile tipuri omenești pe care o implică — muncitorul care lucrează cu conștiința de stăpîn al uneltelor și al propriei lui soarte, inovatorul, rationalizatorul —, toate sînt caracteristici noi.

Se introduce astfel în literatură un domeniu imens și pasionant. In operele realist-socialiste nu există activitate neinteresantă, pentru că în orice domeniu al muncii pot funcționa inițiativa și efortul de rationalizare, care apropie munca manuală de cea intelectuală.

Realismul socialist acordă deci muncii locul cuvenit. Dar aceasta nu înseamnă că reduce universul omului la cel al muncii. El e interesat de tot ceea ce interesează omul, de toate aspectele existenței sale, de viața lui familială și sentimentală, de problemele etice și culturale. Nu există temă care în sine să fie considerată incompatibilă cu realismul socialist. In toate, noua concepție despre lume și noua morală își spun cuvîntul. Ceea ce e important este modul de a aborda tema și de a o trata.

Să luăm un singur exemplu: obsesia morții planează asupra unei bune părți din literatura apuseană. Ea are un caracter simptomatic, simbolizează pieirea unui sistem social, are, de asemenea, un efect adesea paralizant. Repetarea sub diverse forme a lui *„memento mori"* discreditează orice încercare de a schimba lumea, de a înlocui haosul capitalist printr-o societate rațională. Inchiși în individualism, preocupați numai de propria lor existență și de propria lor dispariție, diverși scriitori lasă să se desprindă sentimentul de: „la ce bun?..."

Realismul socialist nu respinge în sine problematica morții, dar îi dă un răspuns în cu totul alt spirit. Mihai Beniuc abordează frecvent această temă, între altele în *Bucuria de a trăi*. Poetul răspunde gîndului că: „Intr-o zi, ca orice astru scapăt / Și ca orice frunză cad din pom / Și-o să plec de-aici ca orice om". Gîndul morții este dominat de convingerea că, prin acțiune, individul poate contribui la creația colectivă, că poate „răni noaptea cu o scînteie". Poetul simte că pieirea individuală este compensată de existența generațiilor. Sentimentul că viața triumfă pretutindeni, că e nepieritoare creează stenicitate.

Astfel, îmbogățind tematica literaturii cu vastul domeniu al muncii constructive, realismul socialist nu înlătură nici unul din aspectele vieții, ci lărgește efectiv temele.

Scanned with OKEN Scanner

Dar el nu le poate privi în mod egal. E drept că în orice temă — măruntă sau mare — se poate face simțită concepția nouă despre viață. Dar aceasta nu înseamnă că tema măruntă are aceeași importanță ca și cea mare.

Realismul socialist lărgește tematica, dar abordează și accentuează cu preferință anumite teme, pentru că, fiind o formă superioară a realismului, tinde să exprime aspectele esențiale ale realității, și mai ales pentru că spiritul de partid acționează și în domeniul tematic, în ceea ce privește scriitorul și în ceea ce privește îndrumarea.

Conștient de rolul social și educativ al artei sale, scriitorul e interesat în special de problemele și de temele în care procesul transformării socialiste se face mai intens simțit. Pe de altă parte, studiind articolul lui Lenin *Organizația de partid și literatura de partid,* am văzut că partidului nu-i poate fi indiferentă nici orientarea ideologică-estetică, nici cea tematică a literaturii. Nu poate socoti potrivit ca literatura epocii de construcție socialistă să fie îndreptată, de exemplu, în majoritate spre trecut, ca în ea să covîrșească tematica istorică. Romanele istorice, scrise pe baza unei documentări temeinice, din perspectiva realismului socialist, sînt binevenite, dar ar fi de neconceput să se scrie mai multe opere istorice decît cu tematică contemporană. Ne interesează preferențial temele contemporane — desigur, abordate la un nivel artistic corespunzător, pentru că numai prezența temei nu dă viață artistică unei opere. De asemenea, din viața contemporană interesează ca literatura să răsfrîngă tipul de constructor al socialismului. În cuvîntarea ținută la conferința regională de partid — Cluj, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej a arătat că literatura trebuie să acorde transformării omului, în procesul industrializării socialiste, locul central pe care-l deține în viață.

Astfel se pune problema tematică în realismul socialist. Imbogățind imens temele, noua metodă le accentuează pe acelea care sînt mai în stare să ajute efectiv construcției socialiste. Spiritul de partid al scriitorului îl face să se îndrepte spre astfel de teme, fără ca aceasta să însemne refuzul celorlalte.

Perspectiva revoluționară. Am discutat o primă consecință estetică importantă a spiritului de partid, în ceea ce privește alegerea temelor. Dar firește că nu la aceasta se reduce noul stadiu ideologic în creația artistică. Artistul e capabil să înțeleagă mai adînc și mai exact legile de dezvoltare socială și să le transpună prin mijloacele sale specifice. Este perspectiva nouă de care se vorbește adesea.

Condițiile istorice, în care a apărut realismul critic, fac ca în acest curent înțelegerea să fie limitată. Am văzut că în operele realist-critice persistă contrastul între capacitatea de sesizare critică și aceea de a sugera soluții, deci între puterea de observație și idealul social-politic al scriitorului. Adeseori, în realismul critic, perspectiva scriitorului nu depășește pe aceea a personajelor sale. Vlahuță împărtășește, în romanul lui *Dan*, căutările și iluziile unora dintre personajele sale. In fața tarelor sociale, e ispitit să se refugieze ca și Dan în vis, așa cum preconizase în poezii ca *Liniște*;

apoi, preferînd o atitudine nai activă față de viață, adoptă pseudosoluția individualistă a activității izolate și filantropice, exprimată de personajele Priboianu și Plavăț. Limitarea perspectivei se observă și la scriitori cu puteri artistice superioare lui Vlahuță. Am întîlnit-o și în articolul lui Caragiale despre 1907. Aceasta confirmă că diferențele de perspectivă nu stabilesc ierarhii de valori artistice, ci caracterizează o anumită situație istorică.

Perspectiva scriitorului realist-socialist se bazează pe o înțelegere și științifică. Cunoscînd legile de dezvoltare a societății, înțelegînd exact raporturile de clasă, el poate exprima sensul dezvoltării sociale prin raporturile între personaje și prin evoluția personajelor. Sensul general al unei opere realist-socialiste este optimist, nu pentru că scriitorul a colorat toate în roz. Idilizarea, simplificarea faptelor, care au fost reproșate unora dintre romanele contemporane, sînt străine de spiritul realismului socialist. Optimismul se desprinde din sugerarea modului în care se dezvoltă societatea și a triumfului ineluctabil al socialismului.

Astfel trebuie înțeleasă capacitatea unui scriitor realist-socialist de a sugera viitorul. Nu e vorba de facultatea de a descrie amănunțit cum se vor petrece lucrurile peste cîteva decenii. Scriitorul nu se transformă în prezicătoare. Nu e vorba nici de a arunca două-trei vorbe despre viitor, așa cum fac poeții mai puțin talentați. Din însuși mersul narațiunii sau din înlănțuirea gîndurilor și impresiilor, într-o poezie lirică se desprinde sensul dezvoltării. În *Desfășurarea* lui Marin Preda, scriitorul nu încearcă să descrie paradisiac viitorul cooperativei agricole de producție, care se înjgheabă în sat. Dar acțiunea educatoare a partidului asupra oamenilor și intervenția partidului, care a dus la izgonirea dușmanilor cooperativei agricole de producție, au creat în sat premisele unei dezvoltări ascendente.

Trebuie subliniată ideea că perspectiva revoluționară e un progres în înțelegerea istorico-socială, că nu se aplică numai la operele care, descriind fapte contemporane, sugerează viitorul, ci se aplică și la opere cu tematică din trecut.

În romanul lui Marin Preda *Moromeții*, un om foarte înzestrat, de o înaltă calitate morală, ager la minte și cu umor, încearcă să-și salveze proprietatea și familia de sub puterea legilor capitalismului. În această vreme, 1937, mica proprietate țărănească era amenințată să fie înghițită de chiaburi și de bănci. Moromete caută să plătească „fonciirea" fără să-și vîndă pămîntul, caută să-și țină unită familia, învrăjbită din cauza lăcomiei pentru avere. Spre deosebire de un mijlocaș devenit chiabur, cum e Bălosu, Moromete nu vrea și nu poate să recurgă la speculă. Disprețuiește rapacitatea și inumanitatea celor porniți pe îmbogățire. Încearcă să împace greutățile cu diferite mijloace iscusite, obosindu-l pe perceptor, făcîndu-l să accepte plata parțială etc. Dar, pînă la urmă, toată iscusința și inteligența lui nu servesc la nimic. Încercarea de a potoli „amenințarea timpului", adică forța legilor capitaliste, eșuează, Moromete e nevoit să-și vîndă pămîntul pentru a putea plăti școala băiatului celui mai mic, Nicolae. Nici nu-și poate ține familia unită, căci băieții mai mari, lacomi de cîștig, fug cu ce pot lua de acasă, pentru a se face negustori la București.

Scanned with OKEN Scanner

Încercările lui Ilie Moromete de a stăvili forțe mult mai puternice decît el au un caracter tragic. In acest caz, perspectiva scriitorului se bazează pe o înțelegere mai adîncă a legilor economiei capitaliste.

Tot un sentiment de irosire tragică a unei bunăvoințe și a unor valori morale îl trezește nuvela *Clipa* a lui Eugen Barbu. In această nuvelă, incapacitatea unui personaj de a se hotărî, de a prinde clipa acțiunii, îl duce la pieire. Impresia tragică se naște din contrastul între ezitarea personajului și perspectiva artistică.

Perspectiva se referă și la înțelegerea științifică a raportului de clasă și a forțelor sociale în joc. E lămuritor să comparăm romanul *Șoimii*, scris de M. Sadoveanu în prima tinerețe, cu *Nicoară Potcoavă*, opera care a reluat același subiect nu numai cu mijloacele artistului matur, dar și cu o clarificată înțelegere social-politică. Spre deosebire de *Șoimii*, în *Nicoară Potcoavă* apare sensul social al acțiunii lui Nicoară și forțele care îl susțin, țărănimea în luptă cu încercările boierilor de a o transforma în iobăgime.

Romantismul revoluționar. Romantismul revoluționar, care a fost definit adesea drept o parte integrantă a realismului socialist, constituie o altă consecință estetică a noului stadiu ideologic.

Ce se înțelege prin romantism revoluționar? Pentru a preciza problema, trebuie s-o discutăm în termenii cunoscuți de teoria literară. Este vorba de o nouă fază a curentului romantic, sau de stilul romantic propriu-zis?

Este evident, din capul locului, că nu se gîndește nimeni la o continuare sau la o reînviere a curentului romantic, deși modul neprecis cu care s-a dus uneori discuția în presă ar fi putut da naștere la confuzii. Curentul romantic s-a dezvoltat în anumite condiții social-politice precise și nu mai poate reapărea. El a corespuns, în general, situației care s-a creat după ce burghezia a venit la putere. A fost, alături de realismul critic, una din marile forme de protest împotriva contrastului dintre ceea ce făgăduise revoluția burgheză și ceea ce realizase. Chiar mișcările mai mult sau mai puțin efemere, care au fost caracterizate drept „neoromantism", cum ar fi cea ilustrată în literatura norvegiană de romanele lui Hamsun sau aceea pe care o întîlnim în literatura engleză în scrierile lui Chasterton, reprezintă altceva decît curentul romantic propriu-zis.

Romantismul revoluționar al realismului socialist nu este nici vechiul, nici vreun nou curent romantic. Realismul socialist nu reînvie curentele, nu e nici neoromantism și nici neoclasicism. Am văzut că realismul socialist este o largă mișcare spirituală și culturală, e o etapă nouă în dezvoltarea generală a realismului. El nu se poate reduce la o anumită formă și depășește prin toate trăsăturile sale ceea ce am definit drept curent. Nu avem un curent romantic în realismul socialist și un altul realist socialist propriu-zis.

Nu e vorba nici de sensul mai restrîns, de stil. In înțelesul său larg, fără a uniformiza, elementele de romantism revoluționar sînt frecvente în realismul socialist. El se exprimă prin stiluri foarte diverse. Dacă am concepe romantismul revoluționar drept o formulă de stil, ar însemna că reducem noua metodă la un stil unic, romantic. Există printre scriitorii rea-

Scanned with OKEN Scanner

liști-socialiști și unii, nu foarte mulți, care folosesc procedee stilistice înrudite cu cele ale romantismului.

In literatura noastră, în unele reportaje ale lui Bogza, folosirea hiperbolei și a antitezei poate fi considerată de tip romantic. Mai caracterizat romantic e stilul prozei lui Eusebiu Camilar sau Laurențiu Fulga. Nu respingem pe un scriitor sau pe un altul pentru că stilul lui cuprinde sau nu trăsături romantice. Stilul romantic este unul dintre stilurile posibile în cadrul realismului socialist, dar nu este în nici un caz unicul stil posibil.

Nefiind vorba deci nici de un nou curent romantic, nici numai de un anumit stil, romantismul revoluționar, conceput ca o parte integrantă a realismului socialist, se referă la aspecte ale noii metode. Spiritul de partid și conștiința social-politică pe care le implică, perspectiva revoluționară se fac simțite prin accentuarea specifică a unor elemente afective și imaginative. Fiind artă revoluționară, scrisă de oameni integrați vastei acțiuni de construcție a socialismului și a comunismului, literatura realist-socialistă nu poate fi nici indiferentă, nici detașată. Realismul socialist implică o atitudine și o concepție activă despre lume, ceea ce duce la sentimentul participării. Aceasta se transmite în opera de artă, devine pasiune revoluționară.

Diferențele de stil individual fac ca această pasiune să fie explicită sau implicită. La Titus Popovici, nu are fluxul liric direct al lui Zaharia Stancu, dar pasiunea revoluționară se simte într-o tonalitate generală a stilului. Scriitorul realist-socialist nu poate crea la o temperatură coborîtă sau călduță.

Am văzut că un aspect al perspectivei este capacitatea de a desluși dezvoltarea istorică, de a sugera modul cum, în prezent, se află condițiile de apariție ale viitorului. Puterea aceasta de a anticipa se referă la o anumită orientare a imaginației. Prin însăși baza lui ideologică, realismul socialist implică un rol specific al imaginației, indiferent de stilurile individuale. Scriitorul nu se poate zăvorî în prezent și ignora obiectivele viitoare ale luptei, căci are conștiința țelului urmărit și de el, și de toți ceilalți constructori ai socialismului. Modul cum se realizează puterea de a anticipa depinde și de stilul individual și de măiestria scriitorului. El poate apărea la scriitorii mai puțin înzestrați ca o încercare stîngace de a descrie momente din viitor. In cadrul unei poezii lirice, se poate reduce la exclamații. Dar la artiștii înzestrați, sentimentul viitorului se desprinde firesc din înțelegerea prezentului, respectiv din relațiile între personaje și autenticitatea lirismului.

Prezența eroului înaintat. Realitatea pe care o înfățișează realismul socialist cuprinde aspecte umane noi. Apariția noii metode este direct legată de constituirea partidului de tip leninist, și deci de apariția unui nou tip revoluționar, cu o conștiință istorică superioară, integrat într-o luptă organizată. Devine o sarcină esențială a literaturii să fie în stare a înfățișa apariția și formarea acestui nou tip de revoluționar.

Denigrările au exagerat semnificația unor scrieri periferice și au simplificat în această privință problema, reducînd-o la o împărțire în alb și negru.

Scanned with OKEN Scanner

Existența unor tipuri estetice, denumite personaje pozitive sau negative, nu înseamnă o algebră simplă, nu înseamnă ignorarea complexității caracterelor omenești. Lucrul e evident dacă ne gîndim la operele literare. Personajele vii nu sînt create doar din două culori contrastante.

Ce înseamnă, de fapt, erou pozitiv? În toate țările socialiste, diferite dezbateri au combătut teoria „eroului ideal". Pornindu-se de la înțelegerea simplistă a caracterului educativ al literaturii realist-socialiste s-a propus uneori o anumită schemă de personaj, alcătuită din trăsături pozitive.

Caracterul conștient-educativ există într-adevăr în realismul socialist. Literatura e menită să servească cît mai activ la transformarea conștiinței umane. Dar teoria eroului ideal ignorează tocmai specificul artei. Și ignorează, de asemenea, că realismul socialist este realism. El nu se ocupă de scheme ideale, ci de oameni. Capacitatea de a detecta aspectele noi în faptele politice, morale, în înțelegerea lumii este caracteristică pentru realismul socialist, dar aceste elemente noi literatura le descoperă în oamenii individualizați și diferențiați, așa cum sînt și cum se schimbă. Modelele pe care le oferă cititorilor nu le făurește *a priori* din teze pedagogice, ci le află în realitate, printre constructorii socialismului. Eroii ideali sînt lipsiți de viață, și deci de acțiune artistică. Nu pot emoționa pentru că nu sînt personaje.

Respingem deci viziunea în alb-negru și teoria eroului ideal. Dar necesitatea descrierii eroului înaintat pornește de la un fapt foarte precis. În zilele noastre oamenii pot servi sau nu, prin acțiunea lor, progresului. Comportarea fiecărui om îl face să aibă un loc în dezvoltarea istorică, să constituie un element activ în construirea socialismului sau, dimpotrivă, să servească reacțiunea. În această situație, o serie de personaje sînt evident factori ai progresului, servesc revoluția. Eroul înaintat este revoluționarul, omul care-și consacră eforturile socialismului.

Conceput astfel, eroul înaintat nu poate fi redus la un anumit portret-tip. Trăsăturile de caracter ale diferitelor personaje de acest fel sînt nenumărate. Nu există două caractere identice — așa cum nu există două fețe identice.

Dar, deși ar fi absurd să se schițeze un portret stereotip al personajului înaintat, este evident că poziția lui în viață îi făurește anumite coordonate politice, intelectuale și morale. Le-am amintit discutînd consecvența personajului în realismul socialist. Oamenii aceștia nu pot fi simpli contemplatori, ci sînt participanți activi la revoluție. Nu pot fi niște abulici, care să se chinuiască în solilocvii nesfîrșite, fără a se hotărî. Chiar dacă uneori au de înfrînt conflicte interioare, caracterul lor e unificat de țelul revoluționar. Nu pot fi nici oameni închistați, incapabili să evolueze, ci sînt educați de împrejurări, învață din experiență.

În nesfîrșita diversitate a caracterelor individuale, aceste trăsături se nuanțează foarte divers. Dar ele se regăsesc ca niște coordonate generale ale tipului.

Locul central pe care eroul pozitiv îl ocupă în viață pretinde un loc corespunzător în literatură. Reflectarea acestui tip de erou trebuie făcută la un nivel artistic ridicat, cu toată profunzimea și diversitatea vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Documentele de partid, dezbaterile scriitoricești, cum au fost cele desfășurate în cadrul celei de-a doua Conferințe naționale a scriitorilor (1962), au scos în relief importanța acestei sarcini a literaturii. La aceeași conferință, cuvîntarea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej a indicat liniile de dezvoltare a literaturii în contact cu realitatea socialistă.

Astfel înțeles, eroul înaintat cunoaște trepte foarte diferite de evoluție. El poate fi surprins la început, în clipa cînd se apropie de revoluție și cînd se hotărăște să o servească. În mai multe pagini ale lui Marin Preda vedem interesul pentru acest stadiu. Țugurlan, țăranul sărac din *Moromeții*, dobîndește la un moment dat curajul de a înfrunta pe jandarm și pe primar, de a protesta împotriva felului cum e jefuit un alt țăran sărac. Firește că înțelegerea politică a lui Țugurlan se află încă într-un stadiu incipient. El va fi educat mai tîrziu, în închisoare, de către comuniști. O evoluție asemănătoare o cunoaște și Anton Modan din nuvela lui M. Preda *Îndrăzneala*. De la acest stadiu de început și pînă la tipurile de eroi experimentați și posesori ai unei înțelegeri științifico-filozofice există nenumărate trepte.

Diversitatea națională și pluralitatea de stiluri. Trăsăturile de care am vorbit pînă acum se întîlnesc în toate formele concrete ale realismului socialist, așa cum s-au dezvoltat în țările socialiste și cum se dezvoltă în literatura progresistă din țările capitaliste. Ele sînt determinate de însuși stadiul nou al ideologiei. Spiritul de partid leninist și înțelegerea nouă a legilor social-istorice implică o altă perspectivă artistică, pasiunea revoluționară, interesul față de temele centrale ale actualității și de oamenii ei înaintați.

Dar unitatea ideologică a realismului socialist se manifestă concret cu o mare diversitate. Diversitatea o dau în primul rînd formele naționale. Literatura diferitelor țări socialiste se construiește, după cum știm, îmbrăcînd un conținut socialist într-o diversitate de forme naționale, în limbi deosebite, cu tradiții deosebite, în legătură cu cîte o creație folclorică deosebită. De aceea, o primă diferențiere e exprimată în formula „conținut socialist și formă națională".

Dar, alături de deosebirile acestea, condițiile diferite de dezvoltare istorică imprimă și accente tematice, și probleme deosebite. În fiecare țară socialistă, aceste condiții istorice au creat diferențe ce se traduc și în literatură. Particularitățile nu infirmă nici una din trăsăturile esențiale comune, dar concretizează deosebit aceste trăsături.

În afară de diversitatea națională, se impune diversitatea stilurilor individuale. Ea a fost, de asemenea, subliniată în numeroase dezbateri. Am văzut că romantismul revoluționar nu trebuie conceput ca o trăsătură unică de stil. Combaterea încercărilor de a stabili un *stil unic* al realismului socialist este foarte necesară. Existența unui stil unic ar însemna uniformizare. Tot ceea ce s-a creat în decenii de literatură realist-socialistă dezminte ideea de uniformitate, care ar fi profund dăunătoare literaturii. Toate exemplele pe care le-am dat pînă acum subliniază importanța diversității de stiluri. E suficient să comparăm pe Sadoveanu, Zaharia Stancu, Marin Preda,

Scanned with OKEN Scanner

V. Em. Galan sau Titus Popovici în proză, ori să comparăm pe principalii noştri poeţi, pentru a ne da seama de infinita diversitate a personalităţilor şi stilurilor individuale.

Diversitatea de stiluri nu înseamnă însă acceptarea oricărei poziţii estetice, ci numai a celor compatibile cu baza ideologico-estetică a realismului socialist. Precizarea este importantă pentru că eroarea contrară s-a făcut şi în articole cu caracter teoretic, şi în practica literară. Nu putem accepta stilurile care contrazic caracterul realist al metodei, sau caracterul ei accesibil, după cum e inacceptabilă interpretarea accesibilităţii drept coborîre artistică şi lipsă de efort. Nu putem accepta ermetismul în poezie, ori procesul-verbal naturalist în proză, de dragul varietăţii de stil. Şi nici nu putem accepta sub aceeaşi etichetă concesii de ordin artistic.

Tradiţie şi inovaţie. Fenomen cultural caracteristic inovator, arta realist-socialistă continuă, în acelaşi timp, o străveche linie de dezvoltare, este o nouă etapă a artei realiste şi populare. Cele două laturi — continuitatea şi înnoirea — constituie o sinteză dialectică, sînt inseparabile. Accentul pus unilateral pe o latură şi minimalizarea celeilalte nu provoacă decît erori. Ambele laturi sînt necesare; necesară este însăşi prezenţa sintezei. De aceea, e nepotrivit să dezbatem această problemă a raportului dintre tradiţie şi inovaţie în literatura realist-socialistă folosind terminologia sau adoptînd tendinţele care au absolutizat una din cele două laturi: tradiţionalismul sau modernismul.

Coordonatele generale ale problemei trebuie să ţină seama de ambii termeni. Dacă examinăm separat, din necesitate de sistematizare, ceea ce în practica artistică e unitar, dacă discutăm pe rînd aspectele conţinutului şi cele ale formei, constatăm pentru fiecare categorie de fapte prezenţa laturii tradiţionale şi a celei inovatoare.

Conţinutul ideologic şi artistic e nou în literatura realist-socialistă. Dar fiecare operă şi fiecare autor se inserează într-o tradiţie naţională şi universală. La personalităţi artistice cu evidentă originalitate, cum ar fi Maria Banuş sau Jebeleanu în poezie, Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu în proză, aflăm sursele naţionale şi universale, scriitorii şi curentele care le-au format. Numele de primă mărime, Eminescu, Arghezi, Blaga sau Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, apar în mod firesc, atunci cînd examinăm formaţia acestor scriitori, influenţele au pondere deosebită, impusă de structurile şi preferinţele individuale. Raportul dintre creaţie şi cultură ne-a arătat că ar fi naiv să considerăm căutarea unor asemenea izvoare de formaţie drept o ştirbire adusă originalităţii. Acelaşi lucru se poate spune despre raporturile cu literatura universală, despre rolul pe care Baudelaire, Whitman, Maiakovski sau Neruda l-au avut în evoluţia principalilor noştri poeţi contemporani.

Inovaţia în conţinut e la fel de evidentă. Se schimbă ideile artistice. Sînt idei contemporane ale unor scriitori socialişti din ţara noastră. Se schimbă, după cum ştim, însăşi perspectiva artistică. Se schimbă şi temele. Inovaţia tematică are două surse principale. Diferitele etape ale desăvîrşirii construcţiei socialiste pretind teme noi. Literatura despre sat s-a oprit multă vreme la momentul, într-adevăr crucial, al constituirii

Scanned with OKEN Scanner

cooperativei agricole de producție *(Desfășurarea, Temelia)*. E firesc însă ca astăzi tot mai multe scrieri — romane, reportaje sau schițe — să-și propună teme specifice pentru viața, existența oamenilor într-o cooperativă agricolă de producție matură. Noile raporturi generate, de pildă, de progresele mecanizării sau de înfrîngerea urmelor individualiste apar la Dumitru Radu Popescu *(Zilele săptămînii)* sau la Paul Anghel *(Șapte inși într-o căruță)*.

O altă sursă de înnoire tematică e însăși maturizarea deplină a literaturii realist-socialiste, care devine în stare să surprindă, din perspectiva ei nouă, regiunile cele mai diverse ale vieții sociale și ale vieții de conștiință, să sesizeze nuanța delicată, faptul în aparență mărunt, dar revelator. În roman, schiță sau nuvelă, cîțiva tineri scriitori — Teodor Mazilu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu — și-au dovedit capacitatea de a explora mai adînc aceste zone tematice. În măsura în care nu devine construcție artificială de cazuri, interesul sporit pentru unghiul etic sau psihologic reprezintă aceeași înnoire tematică, făcută posibilă de maturizarea literaturii.

Tradiția și inovația rămîn unite în domeniul mijloacelor artistice. Această latură a chestiunii a stimulat și continuă să stimuleze aprinse discuții. Fără a putea intra în diferitele aspecte ale dezbaterii, trebuie să ne mărginim a observa că rezolvarea ei nu poate fi aflată, în nici un caz, prin stabilirea unor anumite procedee care ar fi singure potrivite cu realismul socialist. O asemenea listă e cu neputință de alcătuit, pentru motivul că diferitele procedee artistice sînt mijloace de expresie, că nu sînt formă individuală, ci cărămizile din care se constituie forma. Procedeele sînt în genere, neutre, pot servi conținuturilor celor mai diverse, chiar opuse.

Există și procedee mai complicate, care, fiind legate intim de o direcție artistică subiectivistă sau irațională, nu sînt compatibile cu baza estetică și ideologică a realismului socialist. Astfel e „dicteul automat" al suprarealiștilor, creația necontrolată rațional, desfășurată sub impulsul subconștientului. Știm că și ermetizarea expresiei, *încifrarea* ei, crearea de piedici artificiale în expresie contrazic caracterul popular al realismului socialist.

Cu excepția unor astfel de procedee — nu prea numeroase —, majoritatea celorlalte pot servi unor sensuri opuse. În proza contemporană, înmulțirea punctelor de vedere, prezentarea acelorași fapte din mai multe unghiuri traduc adesea relativismul artistic, concluzia sceptică că adevărul despre oameni și despre fapte e incognoscibil. Am pomenit de *Cvartetul Alexandria*, ciclul de patru romane al lui Lawrence Durrell, care reia cîteva fapte și le luminează altfel în fiecare volum. Dar în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu și în proza ultimilor ani, în *Scrinul negru* de George Călinescu, înmulțirea punctelor de vedere prin alternarea narațiunii propriu-zise cu extrase din corespondența personajelor e menită nu să relativizeze, ci să caute mai adînc adevărul despre existența și caracterul lui George Demetru Ladima sau Cati Zănoagă. Tot astfel, imobilitatea în timp a povestirii, uneori intervertirea momentelor — faptul posterior fiind prezentat

Scanned with OKEN Scanner

înaintea celui anterior — servește unei viziuni subiectiviste în antiromanul contemporan din Franța. În *Săptămîna patimilor* de Louis Aragon, el comunică o perspectivă mai cuprinzătoare a istoriei. În *Călătoria cea mare* Jorge Semprun face să sporească dramatismul acestui roman despre oamenii care au știut să reziste în lagărele hitleriste.

În artă nu există și n-a existat o obligativitate a folosirii procedeului celui mai nou. Probleme artistice speciale pot îndemna pe un creator să se reîntoarcă uneori la procedee străvechi, dispărute din circulația artistică. Eminescu a scris *Oda în metru antic*, dar astfel de reîntoarceri la procedee desuete sînt excepționale. Orice operă viabilă refuză închistarea. Tradiționalismul în procedee nu e preferabil tradiționalismului în conținutul ideologic. Cu atît mai puțin poate accepta închistarea procedeelor arta care își propune să descrie realitatea socialistă în transformare și să contribuie direct la această transformare. Inovația în procedee e firească și utilă cît timp nu devine scop în sine, ci e cerută de ideea artistică, și cît timp nu creează dificultăți artificiale în comunicare.

Se poate aplica și necesității de inovare în artă indicația pe care a dat-o tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej pentru dezvoltarea cercetării științifice — și care nu trebuie să pornească mereu de la litera A.

„Este îmbucurător faptul că în rîndurile scriitorilor se manifestă o preocupare sporită pentru transmiterea mesajului de idei al operelor lor într-o formă artistică înaltă, spirit inovator, năzuința de a lărgi și perfecționa mijloacele de expresie prin valorificarea creatoare a tot ce este mai de preț, în experiența scriitoricească acumulată pe plan național și universal" sună Salutul adresat de C.C. al P.M.R. Conferinței pe țară a Uniunii scriitorilor din R.P.R.[1]

Noul stadiu al caracterului popular în realismul socialist. Discutînd problema caracterului popular, am văzut că ea capătă date noi în cazul realismului socialist. Este cazul să adîncim puțin acest aspect caracteristic.

În ceea ce privește conținutul ideologic, ideea că literatura populară este aceea care exprimă ideologia înaintată a maselor într-un anumit moment istoric dobîndește un sens foarte precis. Arta exprimă ideologia marxist-leninistă, înțelegerea științifică a legilor istorice.

Raportul dintre scriitor și poporul său devine mult mai strîns. Caracterul reprezentativ este direct, conceput ca un titlu de glorie.

În acest stadiu, caracterul popular tinde să se identifice cu însuși spiritul de partid. Este o tendință care se înfăptuiește printr-un proces îndelungat, în care mase din ce în ce mai largi devin constructorii conștienți ai socialismului. Este procesul de educație a maselor, de înlăturare a urmelor ideologice și morale burgheze.

Caracterul reprezentativ al literaturii realismului socialist apare în multe fapte concrete. În primul rînd, spre deosebire de situația vechii literaturi, în care *popular* nu însemna și *larg difuzat*, de astă dată opera repre-

[1] „Scînteia" din 25 februarie 1965

zentativă este *populară* în toate sensurile. Tirajele corespund cu valoarea și semnificația operelor. Nu se mai difuzează romanele senzaționale, ci tocmai operele de calitate, cele mai reprezentative.

Pe de altă parte, **sentimentul că scrie pentru masele largi** îl însoțește tot timpul pe scriitor. Știm că adesea mari scriitori ai trecutului s-au consolat cu gîndul că vor fi înțeleși mult mai tîrziu. In noua situație istorică, scriitorul scrie pentru oamenii prezentului și ține să comunice cu ei. De aceea, chiar în timpul procesului de creație, el ia contact cu opinia cititorilor prin fragmente publicate sau citite. Iar după publicarea cărții, află opinia cititorilor în întîlniri cu aceștia, fenomen caracteristic pentru revoluția culturală.

Accesibilitatea capătă un sens mai precis, devine o condiție a literaturii populare. După cum știm, aceasta nu înseamnă neglijarea inovației, ci condamnarea piedicilor artificiale, puse în calea înțelegerii unei opere. Critica și cititorii au condamnat încercările de a se scrie într-un limbaj criptic, ermetizant. Inovația e indispensabilă în artă, dar ea nu poate împinge restrîngerea la grupuri de inițiați. Caracterul popular este în cel mai înalt grad definitoriu pentru literatura realist-socialistă.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Ed. politică, 1953.
K. Marx și Fr. Engels, *Opere alese* (în două volume), E.S.P.L.P., 1955.
V. I. Lenin, *Despre artă și cultură*, Ed. politică, 1957.
Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvîntări* (1955—1959), Ed. politică, 1959.
Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvîntări* (1961—1962), Ed. politică, 1962.
Anthologie de la nouvelle poésie française, Ed. du Sagittaire, 1922.
Aristotel, *Poetica*, Ed. științifică, 1957.
Auerbach, E., *Mimesis*, Bern, Francke Verlag, 1958.
Balázs Béla, *Arta filmului*, E.S.P.L.A., 1957.
Bazele esteticii marxist-leniniste, Ed. politică, 1961.
Băleanu, A., *Conținut și formă*, Ed. științifică, 1958.
Bergson, H., *Le rire, essai sur la signification du comique*, Oeuvres complètes, Skiras, Genève, 1945.
Belinski, V., *Opere alese*, E.S.P.L.A., 1953.
Boileau, N., *Arta poetică*, E.S.P.L.A. (trad. I. Marinescu), 1958.
Borev, I., *Sistemul categoriilor estetice*, Ed. științifică, 1963.
Bratu, S. și Dumitrescu, Z., *«Contemporanul» și vremea lui*, E.S.P.L.A., 1958.
Breazu, M., *Cunoașterea artistică*, Ed. Academiei R.P.R., 1960.
Brunetière, F., *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Hachette, Paris, 1898.
Brunetière, F., *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX-ème siècle*, T. II, 6-ème ed., Hachette, 1917.
Bücher, K., *Arbeit und Rythmus*, I—II, Auflage, Leipzig, Teubner, 1899.
Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, XVIII, Auflage, Stuttgart, Kröner Verlag, 1928.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, 1941.
Călinescu, G., *Opera lui Eminescu*, I—V, Ed. Fundațiilor, 1932—1936.
Călinescu, G., *Principii de estetică*, Fundația pentru literatură și artă, 1939.
Călinescu, G., *Impresii din literatura spaniolă*, Ed. Fundațiilor, 1946.
Călin, V., *Pornind de la clasici*, E.S.P.L.A., 1957.
Călin, V., *Curentele literare și evocarea istorică*, E.P.L., 1963.
Categoriile dialecticii materialiste, Ed. științifică, 1957.
Cazacu, B., *Studii de limbă literară*, E.S.P.L.A., 1959.
Cernîșevski, N., *Arta și realitatea din punct de vedere estetic, în Opere filozofice alese*, Ed. Cartea Rusă, 1958.
Combarieu, J., *Histoire de la musique*, I—III, A. Colin.
Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 5-a ediz., Bari, Laterza e figli, 1922.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Pentru realismul socialist*, E.S.P.L.A., 1960.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Tudor Arghezi*, E.S.P.L.A., 1960.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Lucian Blaga*, E.P.L., 1964.
Croiset, A et M., *Manual d'histoire de la littérature grecque*, 10-e édition, Fontemoing.
Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, E.P.L., 1963.
Diderot, D., *Opere alese*, E.S.P.L.A., 1956.
Densusianu, O., *Literatura română veche*, I—III, București, Alcalay, 1929—1933.
Dima, Al., *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962.
D'Ors Eugenie, *Du baroque*, Gallimard.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cap. I. **Teoria literaturii, natura, obiectul și metodele ei** . . . 3

Cap. II. **Baza estetică a teoriei literare** 14

Cap. III. **Literatura în raport cu celelalte arte, genurile și speciile literare** 63

Cap. IV. **Personajul în literatură** 82

Cap. V. **Compoziția operei literare** 96

Cap. VI. **Procesul de creație artistică** 109

Cap. VII. **Stiluri literare** 126

Cap. VIII. **Curente literare** 140

Cap. IX. **Realismul socialist** 153

clopotului: „Legind ani rani ani rani".